Title – MAQADUL ADAB.

Creator – Hamid Ullah Afsar.

Publisher – Nawal Kishore (Lucknow)

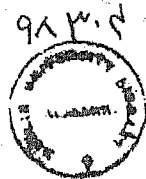
Date – 1933

Pages – 144

Subjects – Adab – Tanqeed.

حامداللہ افسر

پرنٹر اور پبلشر کیسری داس سیٹھ سپرنٹنڈنٹ

نولکشور پریس لکھنؤ

دیباچہ

اُردو زبان میں ابتدا سے لے کر اس وقت تک ہمارے تنقید کا رواج رہا ہے لیکن ہمارے یہاں اس فن نے دو صورتیں اختیار کیں۔ ایک صورت تو وہ ہے۔ جس میں تنقید اور تصنیف دونوں ایک دوسرے میں جذب ہو کر پبلک کے سامنے آئیں یعنی اصلاح کا رواج۔ ہماری زبان کی شاعری کا بہت کم حصہ ایسا ہے۔ جو اشاعت سے پہلے شاعر کے علاوہ کسی دوسرے شخص کی نظر سے نہ گزرا ہو۔ اور اس میں ردّ و بدل نہ ہوا ہو۔ گویا نقاد کے فرائض ہمارے یہاں کے اساتذہ نے انجام دیئے۔ اس قسم کی تنقید کوئی جداگانہ صورت اختیار نہیں کرتی۔ بلکہ تصنیف ہی میں شامل ہوتی ہے۔ اور جہاں تک اس تصنیف کے پڑھنے والوں کا تعلق ہے۔ یہ خاموش تنقید کوئی وجود نہیں رکھتی اور اس کا ہونا نہ ہونا برابر ہے۔

دوسری صورت میں ہمارے یہاں تنقید زیادہ تر تخریب اور تنقیص کے پردے میں رونما ہوئی۔ اور کسی تصنیف کی غلطیاں معلوم کرنا اور اُس کے عیوب اور خامیوں کو منظرِ عام پر لانا تنقید کا مقصد سمجھ لیا گیا۔ لیکن اسی کے ساتھ ہماری زبان بعض اعلےٰ پایہ کی تنقیدی تصانیف سے بھی محروم نہیں رہی۔ اُردو میں سب سے زیادہ بلند رتبہ تنقیدی کارنامے مولوی الطاف حسین صاحب حالی کے رہین منت ہیں۔ "مقدمہ دیوانِ حالی" - "یادگارِ غالب" اور "حیاتِ سعدی" اس درجہ کی تنقیدی تصانیف ہیں کہ دنیا کی بڑی ترقی یافتہ زبانوں کے لئے بھی باعث صد فخر و ناز ہو سکتی ہیں۔ آزاد اور شبلی کا درجہ بھی بہ حیثیت نقادانِ ادب کے کچھ کم نہیں ہے۔ گو آزاد کے تنقیدی جواہر کو اُن کی لطافت اور خوش طبعی نے مغلوب کر لیا۔ لیکن شبلی کے

"موازنۂ انیس و دبیر" نے ہماری زبان کے تنقیدی ادب میں مستقل جگہ حاصل کر لی ہے۔ شمس العلماء مولوی سید امداد امام صاحب اثر کی تصنیف "کاشف الحقائق" بھی اُردو زبان کے تنقیدی ادب کے خزانے کا گراں بہا جوہر ہے۔ منشی سجاد حسین مرحوم کے زمانۂ ادارت میں لکھنؤ کے مشہور ظریف اخبار "اودھ پنچ" میں بھی بعض اعلیٰ پایہ کے تنقیدی مقالات شائع ہوئے۔ اسی طرح مولانا محمود شیرانی کی تنقید "شعر العجم" اور ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری مرحوم کا "مقدمہ دیوانِ غالب" بھی اُردو ادب کے تنقیدی عناصر میں غیر معمولی اہمیت حاصل کر چکے ہیں۔ لیکن اس وقت تک ہماری زبان میں اصول تنقید پر کوئی کتاب نہ تھی اس خدمت کو جناب ابوالحسنات سید غلام محی الدین صاحب زورؔ نے انجام دیا۔ آپ کی کتاب "روحِ تنقید" ۱۹۲۷ء میں شائع ہوئی۔ جس میں یورپ کے علماء کے افکار و خیالات درج کئے گئے ہیں۔"

"نقد الادب" کی اشاعت سے جہاں ایک طرف یہ مقصود ہے کہ اردو خواں اصحاب کو صاف اور سلیس زبان میں فن تنقید کی غرض و غایت سے آگاہ کیا جائے۔ اور اصول تنقید اور تاریخ ارتقائے تنقید کے متعلق معلومات بہم پہنچائی جائے وہاں یہ بات بھی پیش نظر ہے کہ تنقید کے متعلق ہمارے ملک میں جو غلط فہمیاں پیدا ہو گئی ہیں۔ وہ دور ہو جائیں۔

اس کتاب میں یہ کوشش کی گئی ہے کہ افلاطون کے وقت سے زمانۂ حال تک تنقید کے جس قدر نظریئے قائم ہوئے اور اس فن نے جتنی منزلیں طے کیں ان پر بحث کی جائے۔ ارادہ صرف یہ تھا کہ عربی اور فارسی میں جس قدر تنقیدی مواد موجود ہے اُس کا خلاصہ بھی ایک باب کی صورت میں پیش کر دیا جائے مگر بعض احباب کی رائے یہ ہوئی کہ اول تو ان دونوں زبانوں میں تنقید نے ایک مستقل اور باضابطہ فن کی حیثیت

کبھی اختیار نہیں کی۔ دوسرے حالیؔ اور شبلیؔ اس کام کو "مقدمۂ شعر و شاعری" اور "شعر العجم" حصہ چہارم میں نہایت خوبی کے ساتھ انجام دے چکے ہیں۔ اس لئے اس قسم کی کوشش سے سوائے اس کے کہ کتاب کے حجم میں اضافہ ہو جائے۔ کوئی خاص نتیجہ مترتب نہ ہوگا۔ سنسکرت زبان میں نقد الشعر پر جو کچھ لکھا گیا ہے۔ میں نے ایک باب میں اس کا خلاصہ پیش کر دیا ہے۔ یہ شاید اردو میں نئی چیز ہو۔

"نقد الادب" کی ترتیب میں جن کتابوں سے مدد لی گئی ہے۔ اگر ان سب کی فہرست پیش کی جائے تو کئی صفحے درکار ہوں گے۔ مختصراً یہ عرض کر دینا کافی ہے کہ جہاں تک میرے امکان میں تھا۔ میں نے اس فن پر تمام مشہور اور مستند کتابوں سے استفادہ کیا ہے۔ اس کے علاوہ انسائکلوپیڈیا برٹینیکا اور متعدد انگریزی رسالوں کی پرانی جلدوں کے مضامین سے بھی مدد لی گئی ہے۔ اکثر موقع بر موقع کتابوں کے حوالے حواشی ذیل میں دے دئے گئے ہیں۔

تنقید کا مبحث اس قدر وسیع ہے کہ اگر اس پر وضاحت سے اور تفصیل سے بحث کی جائے تو متعدد ضخیم جلدیں بھی کافی نہ ہوں گی۔ میں نے نقد الادب میں کوشش کی ہے کہ جہاں تک ہو سکے اختصار سے کام لیا جائے۔ مگر یہ بھی خیال رکھا گیا ہے کہ بحث کا کوئی اہم اور ضروری جزو چھوٹ نہ جائے۔ اور کتاب کی جامعیت میں فرق نہ آئے۔ جہاں تک ہو سکا ہے۔ سادگی اور سلاست کو بھی ہاتھ سے نہیں جانے دیا ہے۔ تاکہ ہر وہ شخص جسے ادبیات سے کچھ دلچسپی ہے۔ کتاب سے مستفید ہو سکے۔

گورنمنٹ جوبلی کالج لکھنؤ
جولائی ۱۹۳۳ء

حامد اللہ افسر

فہرست مضامین

نقد الادب

تمہید

اُردو میں تنقید کا فقدان۔ بیسویں صدی کے رُبع اوّل میں اردو زبان کے اندر علوم و معارف اور ادبیات کا جو ذخیرہ مہیا ہو گیا ہے۔ وہ ساری انیسویں صدی کی لسانی ترقی پر بھاری ہے۔ لیکن مستقبل کا مورخ جب اِس دَور کے ادب کی تاریخ مرتب کرے گا۔ تو وہ فنِ تنقید کا فقدان اور زبان کی توسیع کے ہر پہلو پر اس فقدان کا اثر محسوس کرے گا۔

اس حقیقت سے کسی کو انکار نہیں ہو سکتا۔ کہ اس عرصہ میں ہماری زبان نے غیر معمولی سرعت کے ساتھ ترقی کی ہے۔ لیکن اس ترقی کی دوڑ دھوپ میں کسی نے یہ نہ دیکھا کہ جو توشہ ساتھ لئے ہم منزل کی طرف بے تحاشا بھاگے جا رہے ہیں۔ وہ ہمارے لئے مفید بھی ثابت ہو گا یا نہیں۔ کہیں ایسا نہ ہو کہ منزل پر پہنچنے کے بعد ہمیں اپنی ضروریات کے مطابق سامان فراہم کرنے کے لئے پھر واپس آنا پڑے تنقید کا مقصد۔ ہماری زبان کی موجودہ ترقی اُس باغ کی طرح ہے جس کی زرخیز زمین پر قسم قسم کی خودرو جھاڑیاں آزادانہ پھیل گئی ہوں۔ اور پھلواریوں کے لئے کوئی جگہ نہ چھوڑی ہو۔ جیسے ایک باغ میں باغبان کا ہونا روشوں کو درست رکھنے۔ بیکار اور فضول جھاڑیوں کو اُکھاڑ کر پھینکنے۔ کاٹ چھانٹ کرنے اور خشک اور مردہ ٹہنیوں سے درختوں کے نہالوں اور پھلواریوں کے تختوں کو صاف رکھنے کے لئے از بس ضروری ہے۔ کہ اسی پر باغ کی بہار اور خوبصورتی اور

اُس کے صحیح نشوونما کا انحصار ہے۔ بالکل اسی طرح ادبیات کی ترقی اور خوبی منحصر ہے۔ فنِ تنقید کے وجود، اور اُس کے بے باک عمل پر۔ اور جیسے باغبان کا مقصد باغ کو خوبصورت اور خوش منظر بنانا ہے۔ اسی طرح نقاد کا مطمحِ نظر بھی ادبیات کے معیار کو بلند کرنا اور اس کو محاسن سے لبریز کر دینا ہے۔ اور جس طرح ایک باغبان جب باغ میں جھاڑیوں اور پودوں کی شاخوں کو اپنی قینچی سے تراشتا ہے تو اس کی مراد یہ ہوتی ہے کہ وہ جھاڑیاں یا پودے اچھی طرح پھلیں پھولیں اسی طرح ایک نقاد جب کسی تصنیف پر اعتراضات کرتا ہے تو اس کا مقصد خواہ مخواہ مصنف کی مخالفت نہیں ہوتا۔ بلکہ ادبیات کو معائب اور خامیوں سے پاک کرنا ہوتا ہے۔

معاصرین پر تخریبی تنقیدیں | کسی زبان کے لٹریچر کی نشوونما بغیر تنقید کے نہیں ہوتی۔ اسی لئے ہر ملک میں اور قریب قریب ہر دور میں نقادانِ ادب کا وجود ملتا ہے۔ لیکن انیسویں صدی کے ربع آخر تک بہت کم تنقیدیں ایسی پائی جاتی ہیں جن کا مقصد ادب کی بے غرض خدمت ہو۔ خصوصاً جن لوگوں نے اپنے معاصرین پر تنقیدیں کی ہیں۔ اُن کی تنقیدوں میں اکثر تخریبی پہلو نمایاں رہا ہے۔ اور عموماً حریفانہ جذبہ سے متاثر ہو کر تنقیدیں کی گئی ہیں۔ مثلاً والٹیر کے حملے شکسپیر پر۔ یا گوئٹے کے اعتراضات ڈانٹے پر یا رشید وطواط کے اعتراضات خاقانی پر یا فرخی کی نکتہ چینیاں فردوسی کے کلام پر یا نوراللہ احراری کی خوشہ گافیاں سعدی پر یا سودا کے اعتراضات میر پر یا رجب علی بیگ سرور کے حملے میر امن پر۔ اِن چند مثالوں میں آپ کو ایک خاص بات یہ نظر آئے گی۔ کہ اکثر معترضین خود نہایت بلند مرتبہ ہستیاں ہیں۔ اور ان میں سے بعض تو وہ ہیں۔ جو ادبیات کی دنیا میں غیر فانی اور لازوال کارنامے اپنی یادگار چھوڑ گئے ہیں۔ مگر حیرت سی حیرت ہے کہ ایسی بلند رتبہ شخصیتوں

نے بھی اپنے ہمعصروں کے ادبی کارناموں کا اندازہ کرتے وقت آنکھیں بند کر لیں۔

ادب کا مطالعہ اور تنقید

ادب اگر صحیح معنوں میں ادب ہے اور بلند معیار کے مطابق ہے۔ تو فنونِ لطیفہ میں داخل ہے۔ ادب کا مطالعہ کرنے والے کے لئے نقاد ہونا بھی ضروری ہے۔ جیسے جیسے مطالعہ وسیع ہوتا جائے گا۔ انتقاد کا وجود ظہور میں آتا جائے گا۔ خواہ اس کے وجود کا احساس ہو یا نہ ہو۔ وہ صرف اسی سے مطمئن نہ ہوگا۔ کہ "اس کے مطالعہ سے مجھے فرحت و مسرت حاصل ہوتی ہے" بلکہ وہ خود سے یہ سوال بھی کرے گا کہ "آخر اس سے مجھے فرحت و مسرت کیوں حاصل ہوتی ہے"؟ اور "آیا یہ چیز اس قابل بھی ہے کہ اس سے فرحت و مسرت حاصل ہونی چاہیئے" اگر ان سوالات کا جواب دیا جائے تو مطالعہ کرنے والے کی توجہ صرف زیرِ مطالعہ تصنیف کے حدود میں محدود نہ رہے گی۔ بلکہ اُس تصنیف پر جس قدر خارجی اثرات عمل پیرا ہوئے ہیں۔ اُن کو بھی احاطہ کرے گی۔ اور گو مطالعہ کرنے والا مصنف اور تصنیف سے جدا نہ ہو سکے گا۔ لیکن آمنا و صدقنا کہہ کر اُس تصنیف کے اندر محصور بھی نہ رہے گا۔

مقابلہ اور ذوق

فنونِ لطیفہ اور ادبیات کے متعلق صحیح رائے قائم کرنے کے لئے "مقابلہ" نہایت ضروری چیز ہے اور ہماری رائے کی صحت اور درستی کا انحصار ایک بڑی حد تک ہمارے تجربہ اور معلومات کی وسعت پر ہے۔ ایک ایسا شخص جس نے کبھی کسی بت تراش کا بنایا ہوا مجسمہ نہیں دیکھا۔ ایک کوزہ گر کے بنائے ہوئے مٹی کے کھلونوں کو حیرت سے دیکھتا ہے۔ اور اُس کے کمال کی تعریف کرتا ہے لیکن جب کسی باکمال بت تراش کا بنایا ہوا مجسمہ اُسکی نظر سے گزرتا ہے تو کوزہ گر کے کھلونوں کی وقعت اُس کی نظر میں باقی نہیں رہتی۔ تعلیم، تجربہ اور سیاحت ایسی چیزیں ہیں۔ جن کی مدد سے ذہن اور تمیز کی نشوونما ہو سکتی ہے۔ اور آنکھیں اور کان

سدھائے جا سکتے ہیں۔

روزمرہ کی زندگی میں تو ذوق کی رہنمائی کافی ہے۔ لیکن فنی کارناموں پر صحیح رائے قائم کرنے میں صرف ذوق کی امداد پر تکیہ نہیں کیا جا سکتا۔ مثلاً اگر ہم کسی تصویر خانہ میں جائیں تو ذوق کی مدد سے ہم مختلف تصویروں کے محاسن و معائب کا اندازہ نہ کر سکیں گے۔ اور نہ یہ معلوم کر سکیں گے۔ کہ ایک تصویر کیوں مقابلتہً دوسری تصویر سے بہتر ہے۔ ہمیں مختلف تصویروں میں کوئی خاص فرق نہ معلوم ہوگا۔ لیکن ایک مصور یا نقادِ فن ان تصویروں کے محاسن اور اُن کے معائب کا صحیح اندازہ کر سکے گا۔ نقاد کی نظر سب سے پہلے اُنہیں چیزوں پر پڑے گی جو ہمیں نظر نہیں آئی تھیں۔ بالکل یہی حال ادبیات کا ہے۔ ہم کوئی خاص کتاب اس لئے پڑھتے ہیں۔ کہ وہ ہمارے لئے تفریحِ خاطر کا باعث ہوتی ہے۔ ایک کتاب کو دوسری کتاب پر ترجیح دینے یا ایک اسلوب بیان کو دوسرے اسلوب بیان سے بہتر سمجھنے میں ہمارا ذوق ہماری رہنمائی کرتا ہے لیکن اگر کوئی ہم سے پوچھے کہ جس کتاب کو ہم نے ترجیح دی ہے اُس میں کیا محاسن اور خوبیاں ہیں۔ تو ذوق کی مدد سے ہم اس سوال کا جواب نہ دے سکیں گے۔ یہی مقصد ہے جس کی بجا آوری کے لیئے ہم کو تنقید کی رہنمائی کی ضرورت ہے۔

تنقید کے معنی اور اسکے متعلق غلط فہمی

تنقید[1] کے لغوی معنی ہیں پرکھنا۔ بُرے بھلے اور کھوٹے کھرے کا فرق معلوم کرنا۔ بطور ادبی اصطلاح کے بھی اس لفظ کے استعمال میں اسکے لغوی معانی کا اثر موجود ہے۔ ادب کے محاسن اور معائب کا صحیح اندازہ کرنا اور اُس پر رائے قائم کرنا اصطلاح میں تنقید کہلاتا ہے۔ تخلیقی ادب حیاتِ انسانی کی

[1] لفظ تنقید عربی صرف و نحو کے اعتبار سے صحیح نہیں ہے۔ اسکی جگہ نقد یا انتقاد ہونا چاہیئے۔ لیکن اُردو میں یہ لفظ اب اس قدر رائج ہو گیا ہے کہ اسکی جگہ کسی دوسری لفظ کا استعمال مناسب نہ ہوگا۔ جہاں تک اردو زبان کا سوال ہے اسے صحیح سمجھنا چاہیئے۔

ترجمانی کرتا ہے۔ اور تنقید تخلیقی ادب کی ترجمانی کرتی ہے۔

تنقید کے متعلق بعض لوگوں کو یہ غلط فہمی پیدا ہو گئی ہے کہ اس کا مقصد محض عیب بینی ہے۔ اور اس کے عمل سے تخلیقی ادب کی نشوونما مسدود ہو جاتی ہے۔ اس اعتراض کا مواد خود بعض نام نہاد نقادوں نے اپنے بے اصولی تنقیدوں سے لیا گیا ورنہ تنقید کو عیب بینی سے کوئی سروکار نہیں۔ بلکہ بعض ماہرین فن تو یہاں تک کہتے ہیں کہ تنقید کا مقصد صرف کسی تصنیف کے محاسن بیان کرنا ہے۔

بعض لوگ یہ بھی کہتے ہیں کہ تنقید کی ایک سرے سے ضرورت ہی نہیں ہے۔ کسی مصنف کی تصنیف سے لطف اندوز ہونے کے لئے ہمیں خود مصنف سے واسطہ رکھنا چاہیئے۔ درمیان میں کسی تیسرے شخص کی ضرورت کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ جتنا وقت ہم اس مصنف کے متعلق نقادوں کی تحریریں پڑھنے میں صرف کرتے ہیں۔ وہ بیکار جاتا ہے۔ ہم اس وقت کو خود مصنف کی تصانیف پڑھنے میں زیادہ بہتر طریقہ پہ صرف کر سکتے ہیں۔

ادب کے وسیع اور عمیق مطالعہ کے لئے تنقید ناگزیر ہے

یہ خیال ایک حد تک معقول معلوم ہوتا ہے۔ میرے نزدیک تنقید اُن لوگوں کے لئے بے شک زیادہ کارآمد نہیں ہے۔ جو ادب کا سرسری مطالعہ کرنا چاہتے ہیں۔ اور جن کے پاس اس دلچسپ مشغلہ کے لئے زیادہ وقت نہیں ہے۔ لیکن تنقید اُن لوگوں کے لئے ناگزیر ہے جو ادب کا وسیع اور عمیق مطالعہ کرنا چاہتے ہیں۔ اس کے علاوہ تنقیدی ادب بجائے خود کسی طرح تخلیقی ادب سے کم دلچسپ نہیں ہے۔ تخلیقی ادب کی بنیاد تمام تر اُن اشیاء پہ ہے جو طبع انسانی کے لئے دلچسپی کا باعث ہوتی ہیں۔ اور جو چیزیں دلچسپی کا باعث ہوتی ہیں۔ اُن میں سب سے زیادہ اہم خود انسان ہے۔ یہ امر بھی واضح ہے کہ ایک مصنف کی شخصیت اُسکی تصنیف میں رونما

ہوتی ہے۔ پس نقاد جب کسی تصنیف کی ترجمانی کرتا ہے۔ تو گویا مصنف کی
شخصیت کے مختلف پہلوؤں کی ترجمانی کرتا ہے۔ اس لئے اس کا موضوع بھی
ایک شاعر یا ڈرامہ نویس کے موضوع کی طرح حیاتِ انسانی ہی ہے۔

لیکن اس سے یہ نہ سمجھ لینا چاہیئے۔ کہ کسی مصنف کی تصانیف پر تنقید
پڑھنے کے بعد ہم اُس مصنف کی تصانیف سے بے نیاز ہوگئے ایک مصنف کے
متعلق صحیح رائے قائم کرنے کے لئے اُس مصنف کی تصانیف کا مطالعہ ازبس ضروری
ہے۔ یہ کام ہمارے لئے کوئی اور درمیانی شخص انجام نہیں دے سکتا۔ اگر مجھ سے
کوئی پوچھے کہ دیوانِ غالب پر سب سے بہتر کونسی کتاب ہے تو میں جواب دونگا۔ کہ
دیوانِ غالب پر سب سے بہتر کتاب دیوانِ غالب ہی ہے۔

تنقید کا بے جا استعمال تنقید سے ایک اور خرابی کے پیدا ہونے کا امکان
ہے۔ وہ یہ کہ ہم بعض اوقات نقاد کی شخصیت یا تنقید کی قوت اور زور سے مرعوب
ہو جاتے ہیں۔ اور اُس کے فیصلہ کو آخری اور ناقابل تردید فیصلہ سمجھ بیٹھتے ہیں ایسا
بھی نہ ہونا چاہیئے۔ کسی تصنیف کی تنقید کو خود تنقیدی نظر سے دیکھنا ضروری ہے
اگر ہم نے یہ نہ کیا اور نقاد کی رائے پر اپنی رائے کا انحصار رکھا تو اس کا نتیجہ یہ ہوگا
کہ ہم مصنف کی تصنیف کو اپنے نقطۂ نظر سے نہیں بلکہ نقاد کے نقطۂ نظر سے دیکھیں
گے۔ ہمیں بھی اُس تصنیف میں وہی محاسن اور معائب نظر آئیں گے جو نقاد کو نظر
آئے۔ اگر کہیں اُس سے لغزش ہوئی ہے۔ تو ہم سے بھی لغزش ہوگی۔ اس
طرح نقاد ہمارے اور جس تصنیف پر اُس نے تنقید کی ہے۔ اُس کے درمیان
بحیثیت ایک ترجمان کے نہ ہوگا۔ بلکہ وہ ایک قسم کی رکاوٹ اور مزاحمت پیدا کر
دے گا۔ ظاہر ہے کہ یہ صورت تنقید کے بے جا استعمال ہی سے پیدا ہو سکتی ہے۔ جو
تنقید سے استفادہ حاصل کرنے والوں کا قصور ہے تنقید کا نہیں۔

نقاد کے فرائض۔ نقاد کا سب سے پہلا فرض بے لوث ہونا ہے۔ اس پر لازم ہے کہ وہ زیرِ تنقید تصنیف پر مکمل طور سے عبور حاصل کر لے۔ اس کے مقصد کی ترجمانی کرے۔ اسکی اہم ترین خصوصیات اور اسکے محاسن کا تجزیہ کرے۔ اس امر کو واضح کرے کہ اس تصنیف میں کیا چیز ایسی ہے جو مستقل اور باقی رہنے والی ہے اور کیا چیز غیر مستقل اور عارضی ہے۔ یہ دیکھے کہ اس میں جمالیاتی اور اخلاقی عنصر کہاں تک ہے۔ مصنف نے قصداً ان عناصر کو شامل کیا ہے۔ یا بلا قصد مصنف تخیّل اور طرزِ بیان کی قوت سے یہ چیزیں اسکی تصنیف میں پیدا ہو گئی ہیں۔ جو مطالب اس تصنیف میں کنایتہً بیان ہوئے ہیں۔ ان کی تشریح کرے۔ کتاب کے مختلف حصوں کی ایک دوسرے سے پیوستگی دکھائے اور کل تصنیف سے ہر حصہ کے تعلق کو واضح کرے۔ اس کے اہم مطالب کو ایک جگہ جمع کر کے انکے مخارج پر روشنی ڈالے اور اسی موضوع پر جو کچھ اس تصنیف سے پہلے لکھا جا چکا ہے اس سے تصنیف زیرِ تنقید کا مقابلہ کرے۔ یہ سب باتیں تنقید کے لئے ضروری ہیں۔

اصولِ تنقید پر ایک دلچسپ ظریفانہ رسالہ۔ بعض نقاد خود اپنے خیالات اور اپنی رائیں مصنف کے سر تھوپ دیتے ہیں۔ یہ طریقہ نہایت نامناسب ہے اور تنقید سے اس کو دور کا بھی واسطہ نہیں۔ ۱۷۴۷ء میں مسٹر واربرٹن نے آٹھ جلدوں میں انگلستان کے مشہور شاعر شیکسپیر کا کلام معہ تنقیدی حواشی کے شائع کیا۔ ان حواشی کے ذریعہ جن مطالب کی ترجمانی کی گئی تھی وہ شیکسپیر کے نہیں تھے۔ بلکہ زیادہ تر خود مسٹر واربرٹن کی جولانیٔ طبع کے رہینِ منت تھے چنانچہ مسٹر ٹامس ایڈورڈس نے ۱۷۴۸ء میں شیکسپیر کے اس اڈیشن کے متعلق ایک نہایت دلچسپ ظریفانہ رسالہ "اصولِ تنقید" کے نام سے شائع کیا اور اس کا اشتہار ذیل کے الفاظ میں دیا گیا۔

"یہ رسالہ ضمیمہ ہے شیکسپیر کے اُس اڈیشن کا جو مسٹر وار برٹن نے شائع کیا ہے
اس کی بنیاد خود اُس مشہور اڈیشن کے حواشی پر رکھی گئی ہے۔"
اس رسالہ میں کل پچیس اصول قائم کئے گئے ہیں۔ اُن میں سے چند
حسب ذیل ہیں۔
(۱) ایک نقاد کو حق حاصل ہے کہ وہ یہ ظاہر کر دے کہ جس مصنف پر وہ تنقید
کر رہا ہے۔ اُس نے قطعاً وہی لکھا ہے جو نقاد کے خیال میں اُسے لکھنا چاہیئے
تھا۔ اور یہ بات استقدر کامل بھروسے کے ساتھ کہنی چاہیئے۔ جس سے پڑھنے
والوں کو یہ معلوم ہو کہ نقاد اُس کتاب کے لکھتے وقت خود مصنف کے پہلو میں بیٹھا ہوا
تھا۔
(۲) نقاد کو حق حاصل ہے کہ جس عبارت کا مفہوم وہ سمجھ نہ سکے اسکو بدل دے
(۳) زیر تنقید تصنیف میں جب کوئی ایسی عبارت آجائے جس کو نقاد پسند
نہیں کرتا اور اُس عبارت کا تبدیل کرنا بھی اُس کے بس سے باہر ہے تو نقاد کو حق
حاصل ہے کہ مصنف کو دل کھول کر برا بھلا کہے۔
(۴) یا ایک دوسری صورت یہ ہو سکتی ہے کہ نقاد بے دھڑک اس امر کا اعلان
کر دے کہ اُس تصنیف میں تحریف کی گئی ہے۔ یہ عبارت اصل کتاب میں نہ تھی۔ کسی احمق
نے جو اسکی سمجھ میں آیا ہے لکھدیا ہے۔ مصنف سے اِسے کوئی واسطہ نہیں ہے۔
(۵) نقاد کو حق حاصل ہے کہ زیر تنقید تصنیف میں جو متروک الفاظ استعمال
کئے گئے ہیں۔ اُن کو خارج کر دے۔ ان کی جگہ نئے الفاظ گھڑ کر شامل کر دے۔ یہ
عمل اُن الفاظ پر بھی کیا جا سکتا ہے۔ جنکو نقاد پسند نہیں کرتا یا جو اُسکی سمجھ
میں نہیں آتے۔
(۶) نقاد کو حق حاصل ہے کہ وہ کسی مصنف کی ترجمانی اس طرح کرے کہ

جو کچھ مصنف کہنا چاہتا ہے۔ اُس سے بالکل متضاد معنی پیدا ہو جائیں۔
مدت ہوئی اردو میں بھی دیوانِ غالب کی ایک شرح قریب قریب انہیں اصول
کے مطابق شائع کی گئی تھی۔ مگر وہ چلی نہیں۔

کیا تنقید سائنس کی ایک شاخ ہے۔ کچھ عرصے سے یورپ میں ایک گروہ
ایسا پیدا ہو گیا ہے۔ جو ادبی تنقید کو بھی سائنس کی ایک شاخ بنا دینا چاہتا ہے
پروفیسر مولٹن نے شیکسپیر کے ڈراموں کے متعلق اپنی مشہور کتاب[1] میں اس مسئلہ پر
بحث کی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ تنقید کو ادب کی ایک شاخ نہ سمجھنا چاہیئے۔ بلکہ سائنس کی
شاخ سمجھنا چاہیئے۔ اور نقاد کو بھی سائنسدان کی طرح بے لوثی کے ساتھ حقایق کی
پردہ کشائی کرنی چاہیئے۔ اُس کو کسی تصنیف کے محاسن و معائب سے کوئی واسطہ
نہ ہونا چاہیئے۔ جس طرح ایک ماہرِ ارضیات سنگِ سرخ کے کسی پرانے ذخیرہ کی تعریف
میں کبھی قصیدہ خوانی نہیں کرتا اور نہ منطقۂ باردہ کی ہجو اُس کا مقصد ہوتا ہے
اسی طرح نقاد کو ادب کے اوصاف اور قباحتوں سے کوئی تعلق نہ رکھنا چاہیئے۔
تنقید کی نظر میں تصانیف کی مختلف قسمیں تو ہو سکتی ہیں لیکن درجے نہیں ہو سکتے۔ مثلاً
اگر یہ کہیں کہ میر امن نے اظہارِ خیال کا جو طریقہ اختیار کیا وہ رجب علی بیگ سرور کے طریقہ
سے مختلف تھا تو صحیح تنقید ہوگی۔ لیکن یہ نہیں کہہ سکتے کہ دونوں میں کونسا طریقہ بہتر یا بدتر
ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے یہ کہیں کہ درخت کے پتے اس کے پھولوں سے مختلف ہیں۔
اس قسم کے مقابلہ میں ایک چیز کو دوسری چیز پر ترجیح نہیں دی جا سکتی کیونکہ دونوں چیزوں
میں کوئی شے مشترک نہیں ہے۔

اب تک یہ طریقہ رہا ہے کہ زمانہ قدیم سے تنقید کے چند اصول چلے آرہے ہیں
اُن کی پابندی کرنا ہر نقاد کے لئے ضروری سمجھا جاتا ہے۔ لیکن تنقید کو سائنس کی

---

1 · SHAKESPEARE AS A DRAMATIC ARTIST

ایک شارح قرار دینے والے ان اصولوں کو نہیں مانتے وہ کہتے ہیں کہ نقد الادب کے
اصول آئین فطرت کی طرح ہیں۔ جو خارج سے عائد نہیں کئے جاتے بلکہ واقعات اور
مشاہدات کو آئین وضوابط کی صورت میں تبدیل کر دیا جاتا ہے۔ مشاہدات کی بنا پر
جو کلیات قائم کر لئے گئے ہیں۔ وہی آئین فطرت کہلاتے ہیں۔ وہ یہ بتاتے ہیں کہ
اصل میں کیا موجود ہے یہ نہیں بتاتے کہ کیا ہونا چاہئے تھا۔ مثلاً جو اصول شیکسپیر
نے اپنے ڈراموں کی ترتیب میں اختیار کئے وہ پہلے سے تیار کردہ اصول نہ تھے جن
کی پابندی اس پر خارج سے لازم کر دی گئی ہو۔ بلکہ یہ اصول وہ ہیں جو شیکسپیر
کے ڈراموں کا مطالعہ کرنے والوں نے اس کے ڈراموں سے اخذ کئے۔

اس کے علاوہ تنقید کو سائنس کے حدود میں لانے والے ادب کا کوئی مخصوص
اور معین معیار بھی تسلیم نہیں کرتے جس کے مطابق ادب کے محاسن و معائب کا اندازہ کیا
جا سکے۔ وہ کہتے ہیں کہ ادب بھی اصول ارتقا کی متابعت پر مجبور ہے۔ اس کی
تاریخ بھی غیر محدود اور دائمی تغیرات کی تاریخ ہے۔ اس لئے کسی مخصوص اور معین
معیار کے مطابق اس کا اندازہ نہیں کیا جا سکتا۔

نتیجہ یہ نکلا کہ نقاد کو زیر تنقید تصنیف کا مطالعہ خالص علمی تحقیق و تدقیق اور
تجزیہ اور تشریح کے ذریعہ کرنا چاہیے۔ اس نظریہ کے مطابق ہر تصنیف کے اصول و
ضوابط خود اس تصنیف کے اندر تلاش کرنے چاہئیں اور ان اصول وضوابط کے
مطابق کسی دوسری تصنیف کا اندازہ نہیں کیا جا سکتا۔

اس رائے سے اختلاف۔ اس امر کے متعلق تو کوئی فیصلہ کن رائے قائم
کرنا مشکل ہے کہ ادبی تنقید کبھی ارضیات یا علم نباتات کی طرح سائنس کے حدود
میں داخل ہو سکے گی لیکن مسٹر مولٹن یا ان کے ہم خیال اصحاب نے اس مسئلہ پر جو
کچھ لکھا ہے۔ اس کے بعض اہم اجزا سے ماہرین تنقید کا متفق ہونا مشکل ہے

سائنٹیفک تنقید میں بقول مسٹر مولٹن کے کسی تصنیف کے حسن و قبح پر روشنی
نہیں ڈالی جاتی اور نہ اس پر بحث کی جاتی ہے کہ وہ تصنیف تفریح خاطر کا ذریعہ
ہو سکتی ہے یا نہیں اور اس میں جمالیاتی پہلو کو کہاں تک اہمیت دی گئی ہے لیکن
اگر تنقید ان سب باتوں کو واضح نہیں کرتی تو وہ تنقید نہیں ہے اور کچھ ہے ۔

ایک بڑا فرق ادب اور علم نباتات یا ارضیات میں یہ ہے کہ موخر الذکر میں
شخصیت۔ حق و باطل۔ جذبات و حسیات اور جمالیات کا عنصر بالکل موجود نہیں ہے
لیکن یہ سب چیزیں ادب کی جان ہیں۔ جن کا اہم ترین [illegible] زندگی کی ترجمانی ہے
ادب کے حسن و قبح پر رائے قائم کرنے سے گر [illegible] پہنچنے تک جب
کوئی کتاب پڑھتے ہیں تو اپنے نزدیک اس کتاب کے بہتر [illegible] ہونے کا فیصلہ ضرور
کر لیتے ہیں۔ اگر کوئی شخص غور و خوض کے ساتھ کسی کتاب کا مطالعہ کرے تو اپنے ذوق
اور اپنی معلومات کے مطابق اس پر رائے ضرور قائم کر لیتا ہے ۔

سائنس اور ادب کا فرق اڈیسن کے نظریہ تحریک تخیل سے (جس کا ذکر آئندہ
صفحات میں آئیگا) اچھی طرح واضح ہو جاتا ہے ۔ سائنس کے لئے ضروری ہے کہ واقعات
موجودات کو ان کی اصلی صورت میں واضح کرے۔ تخلیقی ادب کی خصوصیت یہ ہے کہ واقعات
موجودات کا جو اثر ادیب کے دل و دماغ پر ہوا ہے۔ اس کو تخیل کی رنگ آمیزی کے
بعد پیش کرے ۔ یہی تخیل کی رنگ آمیزی یا ذاتی عنصر ہے۔ جس سے خیال [illegible]
متاثر ہوتا ہے اور یہی وہ چیز ہے جو سائنس کو میسر نہیں۔ اس سے ظاہر ہے کہ ہوئی
تنقید کا سائنس کے بنائے ہوئے راستے پر گامزن ہونا مشکل ہے ۔

تنقید کے مختلف اصولوں کی مطابقت

کسی تصنیف پر بے لاگ اور صحیح رائے قائم کرنے کے لئے
نقاد کو چاہئے کہ اس تصنیف کا اندازہ مختلف پہلوؤں سے
کرے اور تنقید کے تمام اصول پیش نظر رکھے۔ یہ امر بھی نہایت ضروری ہے کہ تنقید

کی نوعیت کے مطابق اُسکی قدر و قیمت کے اندازہ کرنے کا معیار اختیار کیا جائے۔ فرض کیجئے ایک ایسی کتاب ہے جس پر رائے قائم کرنے کے لئے معیار صداقت زیادہ موزوں ہے۔ اس حالت میں افلاطون کی رہنمائی سے فائدہ اٹھانا چاہئیے اور دیکھنا چاہئیے کہ جو مواد اس کتاب میں فراہم کیا گیا ہے۔ وہ زندگی کے واقعات اور حالات کے مطابق ہے یا نہیں۔ یا فرض کیجئے کوئی دوسری کتاب ایسی ہے جس کے محاسن و معائب کا اندازہ اصول تناسب و ترتیب کے مطابق زیادہ اچھی طرح ہو سکتا ہے۔ اس صورت میں ارسطو کا بتایا ہوا راستہ اختیار کرنا زیادہ مناسب ہوگا اور یہ دیکھنا پڑیگا کہ ادب کی جس صنف سے یہ تصنیف متعلق ہے اُس کے اسلوب اور صورت میں اُس کی پابندی کی گئی ہے یا نہیں اور فنون لطیفہ کا عام مقصد یعنی تفریح طبع اس سے پورا ہوتا ہے یا نہیں۔

پھر یہ بھی خیال رکھنا چاہیئے کہ اگر ہم معیار صداقت پر عمل پیرا ہوتے ہیں تو ہمیں افلاطون کی بتائی ہوئی حدوں سے کچھ آگے بڑھنا پڑے گا۔ اور فنون لطیفہ کی صداقت اور منطق کی صداقت کے فرق کو ملحوظ رکھنا ہمارے لئے ضروری ہوگا۔ جن تصانیف کا موضوع شاعری یا افسانہ ہے اُن کی صداقت زندگی کے واقعات و حالات سے مطابقت پر مبنی ہوتی ہے۔ جو شاعر کے دل و دماغ پر اُن واقعات سے پیدا ہوا ہے۔ یہی فنی صداقت ہے۔

تنقید اور تخلیقی ادب۔ تنقید ہمیشہ قدامت پسندی کی طرف مائل رہی ہے اُس نے قریب قریب ہمیشہ ماضی سے امداد طلب کی ہے اور ماضی کا بتایا ہوا راستہ اختیار کیا ہے۔ یہ بھی ایک حد تک صحیح ہے کہ اُس کے عمل سے بعض اوقات تخلیقی ادب کی راہ میں رکاوٹیں پیدا ہوتی رہی ہیں اور جب کبھی جدت اور اختراع کا سلسلہ شروع ہوا تخلیقی اور تنقیدی قوتیں برسرپیکار نظر آنے لگیں لیکن ایک ادیب

ہی کیا یہ جنگ تو زندگی کے ہر شعبہ میں جاری رہتی ہے۔ آزادی اور اختیار ہیں۔ ہیئت اور رواج میں قدیم اور جدید ہیں۔ ان سب کے اختلاف میں وہی ایک جذبہ پنہاں ہے۔ کبھی اس کو فتح ہوتی ہے کبھی اُس کو۔ مگر جنگ کا سلسلہ برابر جاری رہتا ہے ہاں اگر تنقیدی قوت نے مطلق العنانی اور خودسری سے کام لیا اور اپنے حدود سے باہر قدم رکھا اور اپنے اختیارات کا بیجا استعمال شروع کر دیا تو پھر ادب میں بھی آزادی کی لہر دوڑ جاتی ہے۔ اور وہ کسی کے روکے نہیں رکتی۔

یہ بھی ممکن ہے کہ بعض تخلیقی کارنامے تنقید کی بے رحمی کا شکار ہو گئے ہوں لیکن اس حقیقت سے کوئی انکار نہیں کر سکتا کہ تنقید نے اکثر ادب کی بے راہ روی کو روکا ہے اور اُس کی رہنمائی کی ہے گو اس سے زیادہ اُس نے کبھی کچھ نہیں کیا۔ عام طور پر یہ ہوتا ہے کہ تخلیقی قوتیں نئی نئی راہیں اختیار کرتی ہیں۔ اور تنقید بادل ناخواستہ ان کے پیچھے ہو لیتی ہے۔ پھر رفتہ رفتہ یہ بار استہ اس کے پیروں کو لگ جاتا ہے۔ اور اسکی اجنبیت دُور ہو جاتی ہے۔ اس طرح تنقید برابر نئے خیالات اور نئے حالات کے پہلو بہ پہلو چلتی رہتی ہے۔

پس ایک نقاد کے لئے ضروری ہے کہ وہ [illegible] پر کما حقہ عبور حاصل کر لے جو زمانۂ قدیم سے لے کر اس وقت تک ادب کی [illegible] کرنے اور اسکے محاسن و معائب کے متعلق صحیح رائے قائم کرنے میں ہماری رہنمائی کرتے رہے ہیں اور اس کا فرض ہے کہ فن تنقید کے ارتقا اور ترقی کی روداد سے پورے طور پر آگاہ ہو۔ یہ روداد آئندہ صفحات میں پیش کی گئی ہے اور اس امر کی کوشش کی گئی ہے کہ اختصار مگر وضاحت اور صفائی کے ساتھ تمام مسائل کی تشریح کر دی جائے۔

باب اوّل

ادب اور فنون لطیفہ

فنون لطیفہ اور غیر لطیفہ

فنون کو ماہرین تنقید نے دو قسموں میں منقسم کیا ہے۔ فنون لطیفہ اور غیر لطیفہ۔ فنون لطیفہ میں فن تعمیر، بت تراشی، تصویر کشی، موسیقی اور شاعری شامل ہیں۔ انہیں میں خطابت اور رقاصی کا شمار بھی ہو سکتا ہے۔

فنون غیر لطیفہ میں لوہار، نجار، کوزہ گر اور نورباف وغیرہ کا کام شامل ہے۔

فنون کی ان دونوں قسموں میں فرق یہ ہے کہ لطیف اور اعلیٰ پایہ کے فنون انسان کے لئے فرحت و مسرت کا ذریعہ بنتے ہیں اور غیر لطیف یا کم درجہ والے فنون اُس کی ضروریات مہیا کرتے ہیں۔ فنون کی ایک قسم سے اُس کے ذہنی ارتقا کا اندازہ ہوتا ہے۔ اور دوسری سے اسکی جسمانی اور مادی ترقی کا پتہ چلتا ہے فنون غیر لطیفہ کا مقصد ان کا بکار آمد ہونا ہے۔ اسی لئے وہ کبھی کبھی "مفید فنون" بھی کہلاتے ہیں۔ اور جس قدر زیادہ وہ مفید ہوں گے اُسی قدر زیادہ بہتر شمار ہوں گے۔ گویا اُن کی خوبی کا انحصار تمام تر اُن کی نفع رسانی پر ہے۔

عینی اور سماعی فنون۔ فنون لطیفہ کی دو قسمیں ہیں "عینی" یا وہ جو آنکھ سے متعلق ہیں۔ اور "سماعی" یا وہ جو کان سے متعلق ہیں۔ یعنی دل تک پہنچنے کے لئے آنکھ یا کان دونوں میں سے جس چیز کو ذریعہ بنائیں۔ فنون کو ان دو قسموں میں اُسی کی مناسبت سے نامزد کیا گیا ہے۔ اس تقسیم کی رو سے

فنِ تعمیر۔ بت تراشی اور تصویر کشی نے شاعری اور موسیقی سے بالکل جداگانہ حیثیت اختیار کرلی۔

اعلیٰ اور ادنیٰ ۔ فنونِ لطیفہ کی تقسیم ایک اور حیثیت سے اعلیٰ اور ادنیٰ میں کی جاتی ہے۔ اعلیٰ فنون میں وہ فنون شامل ہیں جو اپنے مقصد کی تکمیل کے لئے کم سے کم مادّی ذرائع استعمال میں لاتے ہوں۔ اور ادنیٰ فنون میں وہ فنون ہیں جن کا وجود مادّی ذرائع پر قائم ہو۔

اس اصول کے مطابق ہیگل[1] کی رائے میں شاعری اعلیٰ ترین فنون میں داخل ہے اور فنِ تعمیر کا شمار ادنیٰ ترین فنون میں ہے۔ فنِ تعمیر کو ادنیٰ ترین درجہ اس لئے دیا گیا ہے کہ اس فن کے رونما ہونے میں مادی ذریعہ بہت زیادہ نمایاں ہے۔ اس سے ذرا بلند بت تراشی ہے۔ اس کی بنیاد بھی مادی ہے۔ بت تراش پتھر کی صورت بدل دیتا ہے۔ بے جان اور جامد چیز میں جاندار کی شباہت پیدا کردیتا ہے۔ یہی اُس کا فن ہے۔ بت تراشی سے تصویر کشی اور زیادہ بلند درجہ پر ہے۔ یہاں مادّی ذریعہ کم ہوجاتا ہے۔ حجم اور ضخامت باقی نہیں رہتی اور صرف کاغذ یا کپڑے کی سطح یعنی لمبائی اور چوڑائی باقی رہ جاتی ہے۔ لیکن اس سطح پر مصوّر مادی اشیاء کی شبیہیں پیدا کردیتا ہے۔ جن میں شکل و صورت اور حجم سب چیزیں موجود ہوتی ہیں۔ اس سے بالاتر موسیقی کا درجہ ہے۔ جس کا مادی جزو صرف آواز کی مقدار ہے۔ اس کے بعد شاعری ہے جو مادّہ سے اس قدر الگ ہے کہ اُس کے ظہور پذیر ہونے کا واحد ذریعہ (بحر کے جزو کو مستثنیٰ کرکے) چند علامات و نشانات یعنی الفاظ

---

[1] ہیگل (GEORGE FREDRICK WILHELM HEGEL) مشہور جرمن فلسفی۔ پیدائش ۱۷۷۰ء وفات ۱۸۳۱ء

ہیں۔ جو خیالات کی طرف ذہن منتقل کر دیتے ہیں۔

اس تقسیم کی توضیح فنون کی اس آخری تقسیم سے اس امر کا اندازہ بخوبی ہو سکتا ہے کہ فنون لطیفہ کو وجود میں آنے کے لئے کسی مادی بنیاد کی ضرورت ہے۔ خواہ وہ فن تعمیر کے سنگ و خشت ہوں یا شاعری کے لفظی علامات۔ دوسری بات یہ واضح ہوتی ہے کہ ذہن تک رسائی کے لئے فنون کو بصارت یا سماعت ان دو ذرائع میں سے ایک ذریعہ کی ضرورت پڑتی ہے تیسری بات جو دونوں سے اہم ہے یہ ہے کہ فنون کی مادی بنیاد یا سماعت و بصارت کی راہیں محض ذرائع ہیں۔ جن کے وسیلے سے صناع کا دماغ ناظر یا قاری کے دماغ میں راہ پیدا کرتا ہے چنانچہ فنون کی مادی صورت ایک قدیم عبادت خانہ کی عمارت سے لے کر ایک غزل تک محض اشارات و علامات کا کام دیتی ہے حقیقی چیز وہ نہیں ہے۔ جس کو صرف حواس ظاہر محسوس کر سکیں بلکہ اس کا وہ پوشیدہ اثر ہے جس کا خطاب دل و دماغ سے ہے۔ اور جس سے صرف دل و دماغ ہی کیف اندوز ہو سکتے ہیں۔ پس فن اظہار ہے۔ حقیقت وجود کا اس کے ذہنی اور باطنی پہلو سے۔

ادب۔ ہم اپنی ذات کے علاوہ دنیا کی تمام چیزوں کو دو پہلوؤں سے دیکھتے ہیں۔ ایک خارجی اور ایک داخلی۔ مادی اشیا کا احساس خواہ وہ ذی روح ہوں یا غیر ذی روح خارجی پہلو ہے اور وہ ذہنی اشکال جو ہمارے دماغ پر منعکس ہوتے رہتے ہیں۔ داخلی پہلو سے متعلق ہیں۔

اگر ہم غور کریں تو ہم اس نتیجہ پر پہنچینگے کہ ذہن اور عقل کی مدد سے جب ہم دنیا پر نظر ڈالتے ہیں اور حافظے کی مدد سے موجودات عالم کا عکس ہمارے پیش نظر ہوتا ہے۔ تو وہ غیر محدود ہوتا ہے۔ اور اس کی وسعت کی کوئی انتہا نہیں ہوتی۔ اس وقت کہ میں لکھ رہا ہوں اگر میں اپنے ارد گرد دیکھوں تو حواس ظاہری

کی مدد سے میرا نظارہ میرے کمرے کی چار دیواری میں محدود رہے گا۔ لیکن اگر میں اپنی توجہ ان قرب و جوار کی مادّی اشیا سے ہٹا کر ذرا سوچوں تو میرے خیالات میری معلومات کے مطابق زمان و مکان کی قیود سے آزاد ہونگے۔ اور تمام موجوداتِ عالم کا احاطہ کر سکینگے۔ داخلی مناظر صرف میرے فوری احساسات تک ہی محدود نہیں رہتے بلکہ میں اپنے گزشتہ احساسات سے بھی فائدہ اٹھا سکتا ہوں۔ اور اس سے بھی زیادہ اہم یہ بات ہے کہ میں دوسرے لوگوں کے احساسات سے بھی فائدہ اٹھا سکتا ہوں۔ خواہ وہ کسی زمانے میں گزرے ہوں۔ اور خواہ کسی قوم اور نسل کے افراد ہوں۔ کیونکہ ہر زمانے اور ہر قوم کے افراد کے خیالات اور تجربات عمارتوں میں، فنون میں، رسم و رواج میں اور خصوصیت سے ان کی تحریروں میں پائے جاتے ہیں جو کتابوں اور مخطوطوں میں محفوظ ہیں۔ اور احساسات کے ان تمام خارجی ذرائع میں سے موخر الذکر جس کے مجموعی مفہوم کو ادا کرنے کے لئے ہم "ادب" کا لفظ بطور اصطلاح کے استعمال کرتے ہیں۔ سب سے زیادہ موثر ہے اور وسعت کے لحاظ سے تمام انسانی اعمال و خیالات کو احاطہ کئے ہوئے ہے جیسا کہ ہم اوپر ذکر کر چکے ہیں۔ ادب (یا شاعری جو ادب کی اعلیٰ ترین صنف ہے) از سر تا پا داخلی کیفیات کا حامل ہے۔ اور اپنے وجوہ کے لئے کم سے کم اور ہلکے سے ہلکا مادّی ذریعہ استعمال میں لاتا ہے۔

مصنف جس چیز کو الفاظ کے اشارات و علامات کے ذریعہ ظہور میں لاتا ہے۔ وہ حالات واقعات یا موجودات کا خارجی اور بیرونی منظر نہیں ہوتا۔ بلکہ حالات و واقعات اور موجودات سے انسان کا تعلق اور ان اشیا سے جو نقش اور جو اثر اس کے دل و دماغ پر ہوا ہے۔ اس کا اظہار کرتا ہے۔ وہ عمارت یا جنگل یا پہاڑ یا دریا یا وادی کا نقشہ نہیں کھینچتا بلکہ ان چیزوں سے جو اثر اس کے دل پر پیدا اور

لوگوں کے دل پہ ہوا ہے اور جو خیالات پیدا ہوئے ہیں۔ ان کو الفاظ میں بھر دینا ہے۔ یہی ادب ہے۔

پس "ادب" روداد ہے انسان کے دل و دماغ پر خارجی موجودات کے نقوش و اثرات کی اور اُن خیالات کی جو اِن نقوش و اثرات کے ذریعہ اُس کے دل میں پیدا ہوئے۔

ادب کا موضوع ہے۔ ادب کا موضوع حیاتِ انسانی کے ہر جزو کو احاطہ کئے ہوئے ہے۔ اور افراد اور قوموں کے تجربات کا مجموعی نتیجہ ہے۔ اور محض ادب ہی کے ذریعہ موجودات عالم کا واقعی منظر ہمیں میسر ہوتا ہے۔ ادب ہی کی معرفت ہم صدہا سال پہلے گذرے ہوئے لوگوں سے ہم کلام ہوتے ہیں۔ افلاطون غزالی بُدھ یہ سب ہمیں اپنے ارشادات سے مستفید کرتے ہیں ہم اسی کو رہنما بنا کر بابل کی گلیوں میں پھرتے ہیں۔ ایتھنز کی سیر کرتے ہیں بیت المقدس کی زیارت سے شرف اندوز ہوتے ہیں۔ اسی کے اعجاز جاں بخش سے ہزارہا سال پہلے کی تہذیب و تمدن کو حیاتِ تازہ بخشتے ہیں۔ ادب ہی ہے جس نے دُور دراز مقامات اس طرح پیش نظر کر دیئے گویا درمیان میں کوئی فاصل تھا ہی نہیں۔ نہ صرف یہ بلکہ تخلیقی ادب کے کاملین نے خود نئے اقالیم بنائے۔ اور انہیں اپنی دماغی مخلوق سے آباد کیا۔ شیکسپیر کا ہیملٹ اور ایاگو۔ مولوی نذیر احمد کا ظاہر دار بیگ۔ سرشار کا خوجی۔ کانن ڈائل کا شرلاک ہومز ایسی ہی جیتی جاگتی ہستیاں ہیں۔ جیسے خود ہم اور ہمارے احباب ہیں۔ کیونکہ ادب نے ان ہستیوں کو ہم سے اس طرح روشناس کیا ہے اور ان کے عادات و خصائل سے اس طرح آگاہ کر دیا ہے۔ جیسے ہم اپنے کسی قریب سے قریب عزیز یا دوست سے آگاہ ہوں۔

مختصر یہ کہ ادب انسانیت کا دماغ ہے۔ جس طرح افراد میں اُن کا دماغ

زمانۂ ماضی کے احساسات کی روداد کو محفوظ رکھتا ہے۔ اُس کے تجربات اس کے معلومات کا تحفظ کرتا ہے۔ اسی طرح تمام نسلِ انسانی کی روداد ادب میں محفوظ ہے۔ اور جس طرح حواسِ ظاہر کا عمل بغیر دماغ کے تعاون و تعامل کے افراد کے لئے بیکار اور فضول ہے۔ اسی طرح قدیم تجربات کے فراہم شدہ خزانہ کے بغیر جو ہمیں ادب کے وسیلے سے دستیاب ہوتا ہے۔ نسلِ انسان کی زندگی وحشت اور بربریت اور بے بہیمیت کی طرف عود کر جائے گی۔

باب دوم

تنقید یونانِ قدیم میں

فنونِ لطیفہ موجودہ تہذیب کا جزو ہیں تم نے اکثر دیکھا ہوگا کہ لوگ اپنے ذوق اور پسند کے مطابق تصویریں فراہم کرتے ہیں۔ ان کے لئے خوبصورت فریم بنواتے ہیں۔ انہیں دیواروں پر لگاتے ہیں، میزوں پر سجاتے ہیں اور ان کے مرقع بناتے ہیں۔ یہ بھی نظر سے گذرا ہوگا کہ چھوٹے چھوٹے مجسمے کمروں کی زینت کے لئے حاصل کئے جاتے ہیں۔ کتابوں کی جلدیں بنواتے ہیں ان کے خوشنما اور نظر فریب ہونے کا خیال رکھا جاتا ہے۔ یہ سب باتیں ثبوت ہیں۔ اس امر کا کہ فنونِ لطیفہ موجودہ تہذیب و تمدن کا جزو ہیں۔ کیونکہ اگر ہم کبھی کبھی اِن چیزوں سے یا اُن خیالات سے جو اِن چیزوں کو دیکھ کر پیدا ہوتے ہیں۔ لطف اندوز ہونا نہ چاہتے تو شاید ہم انہیں اپنے اِردگرد جمع کرنے کی کوشش نہ کرتے۔

تنقید اور نقاد جب فنونِ لطیفہ ایک حد تک لازمۂ تہذیب ٹھہرے

تو جو چیزیں ان فنون کی حامل ہیں۔ اُن کا انتخاب اپنے محاسن کی مناسبت سے ہمارے ذوق اور ہماری تہذیب کا پتہ دے گا۔ اور کیونکہ ہر شخص کے لئے یہ ممکن نہیں ہے کہ فنون کے محاسن و معائب کا صحیح اندازہ کر سکے۔ اس لئے ضرورت ہوئی کہ چند اصول ایسے منضبط کئے جائیں جن سے فنون کے محاسن و معائب کا صحیح اندازہ کیا جا سکے۔ پس فنون لطیفہ کے حقیقی حسن اور ان کی صحیح قدر و قیمت کا اندازہ کرنا تنقید ہے۔ اور فنون لطیفہ جن چیزوں کو احاطہ کئے ہوئے ہیں۔ جو شخص اُن سے بقدر ضرورت آگاہ ہے۔ اور اُن کی قدر و قیمت کا صحیح اندازہ کر سکتا ہے۔ وہ نقاد کہلاتا ہے۔

لیکن فنون لطیفہ کے مختلف شعبوں کا اندازہ ایک ہی قسم کے اصولوں سے نہیں ہو سکتا۔ اسلئے مختلف فنون پر رائے قائم کرنے کے لئے تنقید کی بھی مختلف قسمیں ہو گئیں۔ اور جس فن کی تنقید [illegible] ہو وہ بھی اُس کو اسی خاص فن کے نام کے ساتھ موسوم کیا جاتا ہے۔ مثلاً تنقید تعمیرات۔ تنقید تصویر کشی تنقید موسیقی۔ گو ادبیات کے لئے بھی ایک مخصوص اصطلاح ادبی تنقید یا نقد الادب وضع کی گئی ہے۔ لیکن عام طور پر لفظ تنقید صرف ادبی تنقید ہی کے لئے استعمال ہوتا ہے۔ اور آئندہ صفحات میں ہم جہاں کہیں لفظ تنقید استعمال کریں گے۔ تو اس سے مراد ادبی تنقید ہو گی۔

اخلاقیات اور تنقید کے اصول۔ جس طرح اخلاقیات کے چند اصول ہیں۔ جن کو قریب قریب تمام مہذب قومیں تسلیم کرتی ہیں۔ اور جن کی مطابقت ہماری معاشرتی زندگی کے لئے ضروری ہے۔ اسی طرح تنقید کے بھی چند اصول ہیں جن کے ذریعہ ہمارے ذوق کی رہنمائی ہوتی ہے۔ ان اصول کی واقفیت فنون لطیفہ اور ادب کے متعلق صحیح رائے قائم کرنے میں ہماری مدد کرتی ہے۔

اور اس کی رہنمائی میں ہم خود ان چیزوں سے بھی لطف اندوز ہوتے ہیں جو ادب یا اور فنون کی حامل ہیں اور ان مادی اشیا سے بھی جن کا عکس ادب یا فنون لطیفہ میں پیش کیا گیا ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے اخلاقیات کے اصول ہمیں اپنے افعال و اعمال کی نگہداشت سکھاتے ہیں تاکہ ہم خود بھی اطمینان اور فرحت کیساتھ زندگی بسر کر سکیں اور اپنے ہمسایوں کو بھی اس نعمت سے محروم نہ رکھیں۔

ادب سادہ اور تخلیقی ادب — ہم اوپر بیان کر چکے ہیں کہ ادب انسان اور موجودات عالم سے ہماری واقفیت اور روشناسی کا سب سے بڑا اور سب سے زیادہ اہم ذریعہ ہے۔ کتابوں کو ہماری زندگی میں اس قدر دخل ہے کہ چند مشہور اور مستند کتابوں کا مطالعہ ہماری تعلیم کا ضروری جزو خیال کیا جاتا ہے۔ یوں تو ادب کا ہر شعبہ ہماری زندگی کے داخلی پہلو پر اثر انداز ہوتا ہے۔ لیکن اثر کے طریقے مختلف ہیں۔ بعض کتابوں کی اہمیت اُن واقعات کی وجہ سے ہے جو اُن میں بیان کئے گئے ہیں۔ بعض دوسری کتابوں میں واقعات کو اتنی اہمیت حاصل نہیں ہے جتنی اُن واقعات کے پیش کرنے کے طریقے اور اسلوب کو حاصل ہے گویا پہلی قسم ہمیں زندگی کے واقعات اور معاملات سے آگاہ کرتی ہے اور دوسری زندگی کی تصاویر ہماری نظروں کے سامنے پیش کر دیتی ہے۔

یہ تقسیم بالکل صاف اور مکمل تو نہیں ہے لیکن پھر بھی دونوں قسمیں جداگانہ حیثیت ضرور رکھتی ہیں۔ دو ایک مثالوں سے اس تقسیم کی نوعیت زیادہ واضح ہو جائے گی۔ مثلاً ایڈورڈ گبن کی مشہور کتاب "سلطنت روما کا زوال" یا علامہ محمد قاسم کی تاریخ فرشتہ۔ یا مولوی ذکاء اللہ کی تاریخ ہند کا شمار اس قسم کی کتابوں میں ہوگا جن میں واقعات کو اہمیت دی گئی ہے۔ لیکن پنڈت رتن ناتھ سرشار کی کتابیں "فسانہ آزاد" اور "سیر کوہسار" جن میں شاہان اودھ کے زمانے

کی خیالی تصویریں نہایت خوبی کے ساتھ پیش کی گئی ہیں۔ کتابوں کی اُس قسم کے تحت میں آئیں گی۔ جن میں واقعات کے پیش کرنے کے طریقے اور اسلوب کو زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔

اس سے ظاہر ہوا کہ ادب کے دو مختلف اور واضح اجزا ہیں۔ مواد اور صورت اور جس نسبت سے ان میں سے کوئی جزو کسی تصنیف میں موجود ہوگا اسی کے مطابق اُس تصنیف کا شمار "ادب سادہ" یا "تخلیقی ادب" میں ہوگا۔

فن تنقید میں ادب کی یہ تقسیم بہت اہمیت رکھتی ہے۔ ادب سادہ کے لئے جس میں مواد یا معاملات و واقعات پر زیادہ زور دیا گیا ہے اور جس میں تخلیقی عنصر یا تو بہت ہی کم ہے یا بالکل معدوم ہے۔ بہترین نقاد وہی شخص ہو سکتا ہے جو اس مخصوص موضوع سے کما حقہ واقف ہو۔ لیکن تخلیقی ادب کی تصنیف کے لئے جس میں معانی و مطالب کی نوعیت بہت عام ہے۔ یعنی ہر شخص سمجھ سکتا ہے اور جس میں صورت اور طرز بیان کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ ایک ادیب ہی بہترین نقاد ہو سکتا ہے۔

ادب اور تفریح طبع - لیکن ادب کی ان دونوں قسموں کے خصائص صرف انہیں دو باتوں تک محدود نہیں ہیں۔ جن کا اوپر ذکر ہوا۔ بلکہ تخلیقی ادب میں ایک مزید وصف ہوتا ہے۔ جو نہایت ضروری اور اہم ہے یعنی کیف اور سرور پیدا کرنا ایسا کیف جو خوش اطواری کے احساس سے حاصل ہوتا ہے اور نہ کسی غیر معمولی نفع کی تمنا سے بلکہ اس تفریح طبع سے کوئی غرض وابستہ نہیں ہوتی یہ خود مقصود بالذات ہے۔ پس ادبی تصانیف کے تین مختلف اجزا ہیں۔ جو کم و بیش ہر تصنیف میں پائے جاتے ہیں۔

(۱) مواد۔ (۲) صورت یا اسلوب اور (۳) تفریح طبع۔

چونکہ یہ تینوں اجزاء کوئی جزو زیادہ کوئی کم ۔ ہر قسم کی کتابوں میں مختلف درجوں میں اور مختلف حیثیتوں سے پائے جاتے ہیں۔ اس لئے بڑے بڑے ماہر نقادوں نے مختلف نقاط نظر سے کتابوں پر تبصرہ کیا ہے ۔ اور ان کے محاسن کا اندازہ بھی مختلف طریقوں سے کیا ہے یہی سبب ہے کہ کسی مخصوص کتاب کے متعلق بعض اوقات نقادوں کی رائے مختلف اور مذبذب سی ہوتی ہے ۔

لیکن نقادان ادب کی یہی کوششیں تھیں خواہ ہم انہیں نامکمل کہیں یا ناقص جن کے طفیل چند اصول منضبط ہو گئے ۔ ایسے اصول جن کو متفقہ طور پر مستند تسلیم کیا جاتا ہے ۔ ان اصول کو پورے طور پر سمجھنے کے لئے یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ فن تنقید کے ارتقاء اور اس کی ترقی میں جو کوششیں کی گئی ہیں ۔ اور جس قدر تحقیق و تدقیق سے کام لیا گیا ہے ۔ اس پر ایک سرسری نظر ڈال لی جائے ۔

افلاطون اور ادب ۔ جس وقت سے ادب نے اس حقیقت کو تسلیم کیا کہ خود ادب حیات انسانی کا ایک ضروری اور اہم جزو ہے ۔ اور اس کی برتری اور بقاء ، ترقی اور ارتقا کا زبردست ممد و معاون ہے ۔ اسی وقت سے فن تنقید کی ابتدا ہوتی ہے ۔ افلاطون[1] کی فلسفیانہ جدوجہد نے اس حقیقت کو تسلیم کرنے کا راستہ پیدا کیا۔ سب سے پہلے افلاطون نے ادب کا مطالعہ محض ادب کی حیثیت سے کیا۔ گو سب سے پہلی[2] تخریبی تنقید ارسطا فینس کی مشہور طربیہ[3] "مینڈک" ہے جس سے یوریپائیڈس کے ڈراموں کی تضحیک مقصود تھی۔ لیکن تنقید نے ایک جداگانہ فن کی حیثیت افلاطون کے زمانے ہی سے اختیار کی ۔

---

[1] سنہ ۴۲۹ قبل مسیح سے ۳۴۷ قبل مسیح تک ۔

[2] (ENCY BRITANICA 14TH ED)

[3] طربیہ (TRAGEDY)

افلاطون نے ادب کے مطالعہ میں سب سے زیادہ اہمیت "مواد" کو دی ہے اور اخلاق کو اُس کا ضروری وصف قرار دیا ہے۔ اسلوب بیان اور تفریح خاطر کو اس نے کوئی وقعت نہیں دی ہے۔ پس افلاطون کے نزدیک ادب کی خوبی کا انحصار اس امر پر ہے کہ اُس میں اُن مادی اور خارجی اشیا کا عکس جو اُس کا موضوع ہیں کس حد تک صداقت کے ساتھ موجود ہے۔

فنون لطیفہ اور اخلاقیات

فنون لطیفہ اور اخلاقیات کو افلاطون نے اس درجہ پیوستہ کر دیا ہے اور ایک کو دوسرے پر اس حد تک مبنی قرار دیا ہے کہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اُس کے نزدیک ادبی تصانیف اور دوسرے فنون محض اخلاقی صداقتوں کے اظہار کا ذریعہ ہیں۔ اس اصول کی اہمیت کا اندازہ خود افلاطون کے الفاظ میں زیادہ اچھی طرح ہو سکے گا۔ افلاطون اپنی مشہور کتاب "جمہوریت" میں رقمطراز ہے :-

"خیال کا حسن، ہم آہنگی اور تناسب کی خوبی، ہیئت اور اسلوب کی ندرت، موزونیت اور روانی کی خوش اسلوبی، یہ سب چیزیں سیرت کی خوبی اور خصلت کی برتری پر منحصر ہیں۔ اس سے مراد تصنع یا نمائشی خوش اطواری نہیں ہے جس سے ہمیں اکثر واسطہ پڑتا رہتا ہے۔ بلکہ اخلاق کی حقیقی فضیلت اور پختگی مقصود ہے۔ سیرت کا اثر صناعی کے تمام کاموں میں نمایاں رہتا ہے۔ تصویر کشی میں، تعمیرات میں، ظروف سازی میں۔ ان سب فنون کی ہیئت اور صورت میں یا تو حسن ہوگا یا نقص اور ہیئت اور تناسب اور موزونیت کا نقص خیال اور سیرت کے نقص اور خامی کا نتیجہ ہے۔ اور ان سب چیزوں کا حسن اخلاقی برتری اور خوبی کا پتہ دیتا ہے۔"

افلاطون اور یونانی ادب - ادب اور فنون لطیفہ کو اس نقطۂ نظر سے

دیکھنے ہی کا یہ نتیجہ تھا کہ افلاطون نے تنقید کو اس امر کے اندازہ کرنے کا ذریعہ بنایا کہ ایک تصنیف میں زندگی کے واقعات سے متعلق معلومات صداقت کے ساتھ اور اس طرح کہ وہ مفید ہوں، فراہم کی گئی ہیں یا نہیں۔ اسی معیار کے مطابق افلاطون نے اُس یونانی ادب کو جانچا جو اُس کے زمانے میں رائج تھا۔ اور پسند کیا جاتا تھا۔ جن میں خاص طور پر تذکرہ کے قابل ہومر، ہسیئڈ اور پنڈار کی شاعری تھی۔ اور ایتھنز کے ڈرامہ نویسوں کے ڈرامے تھے۔ ان سب میں اس نے اخلاقی نقطۂ نظر سے خامیاں پائیں چنانچہ کہتا ہے۔

"شعراء اور نثار حیات انسانی کے متعلق کئی اہم حیثیتوں سے سخت غلطی میں پڑے ہوئے ہیں۔ وہ ہمیں بتاتے ہیں۔ کہ اکثر وہ لوگ جو فاسق و فاجر ہیں راحت اور عیش و آرام میں زندگی بسر کرتے ہیں۔ اور وہ لوگ جو نیک اور خوش کردار ہیں مصائب و آلام میں گرفتار ہیں۔ اور یہ کہ بد اعمالیاں اگر ظاہر نہ ہوں تو نفع بخش ہیں۔ اور نیکی اور ایمانداری تمہارے ہمسایہ کے لئے تو مفید ضرور ہے۔ لیکن خود تمہارے لئے نہیں"

اسلوب پر عدم صداقت کا اعتراض۔ شعراء اور ادباء پر افلاطون کا اعتراض صرف بد اخلاقی کی نشر و اشاعت ہی تک محدود نہیں ہے۔ بلکہ اسی معیار کے مطابق ان کے طرز ادا اور طریقہ بیان کو بھی اُس نے ناقص قرار دیا ہے۔ اور جس چیز کو آج ہم متفقہ طور پر شاعر کا سب سے بڑا کمال اور اس کا حسن سمجھتے ہیں۔ اُس کو اُس نے عیب تصور کیا ہے۔ افلاطون کا اعتراض یہ ہے کہ شاعر یا ادیب موجودات عالم کی ہوبہو تصویریں صداقت کے ساتھ پیش نہیں کرتا۔ بلکہ ان موجودات کا جو نقش اس کے دماغ پر ثبت ہوا ہے۔ اُس کو الفاظ کا جامہ پہنا دیتا ہے۔ حالانکہ یہی چیز شعر اور تخلیقی ادب کی جان ہے۔

افلاطون نے اسی لئے شاعر کو مصور سے کم درجہ پر رکھا ہے۔ کیونکہ مصور خطوط اور نقوش کے ذریعہ کسی چیز کی بالکل ویسی ہی نقل اتار دیتا ہے جیسی کہ وہ چیز اپنی مادی صورت میں نظر آتی ہے۔ گویا کہ منطقی صداقت اور فنی صداقت کا فرق اس زمانے تک افلاطون جیسے زبردست فلسفی نے بھی محسوس نہ کیا تھا یہی سبب ہے کہ اس نے شعرا کے ذہنی نقوش یا نتائج فکر کو اصلیت اور صداقت سے دور بتایا ہے اور تعلیم و تعلم کے لئے بیکار اور غیر مفید قرار دیا ہے۔

تحریک جذبات اور اسکا اثر۔ اسی سلسلہ میں شعرا پر افلاطون کا ایک اعتراض یہ بھی ہے کہ اپنے نتائج فکر کو موثر بنانے کے لئے وہ مذموم افعال اور جذبات میں اشتعال پیدا کرنے والے موضوعات پر طبع آزمائی کرتے ہیں۔ اس کا نتیجہ اس کے نزدیک یہ ہوتا ہے کہ تخلیقی ادب کے مطالعے سے انسان کے نفس اور ادراک پہ برا اثر پڑتا ہے۔

یونانی ادب قدیم کے مقاصد۔ افلاطون کی اس تنقید کے متعلق یہ بات تسلیم کرنے میں شاید کسی کو اعتراض نہیں ہو سکتا کہ تخلیقی ادب کی خصوصیات اور اس کے ضروری اجزا کا احاطہ اس نے نہایت غور و تعمق اور غیر معمولی بصیرت کے ساتھ کیا ہے۔ لیکن اسی کے ساتھ ادب اور فنون لطیفہ کے اثرات اور ان کے مقاصد کا صحیح اندازہ کرنے میں وہ زیادہ کامیاب نہیں ہوا۔ افلاطون کی ادبی تنقید کا مطالعہ کرتے وقت ہمیں یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیئے۔ کہ جس زمانہ میں اس نے ان خیالات کا اظہار کیا ہے۔ یونان میں ہومر اور ہسیئڈ کی شاعری اور بعض ڈرامہ نویسوں کی تصانیف سے جن مقاصد کی بجا آوری مقصود تھی۔ اور جو کام ان سے لیا جاتا تھا۔ وہ آج کل پلیٹ فارم۔ منبر۔ صحافت۔ تماشہ گاہ جیسے مختلف اور متعدد ذرائع سے لیا جاتا ہے پس اگر افلاطون شاعر سے اس بات کا

منشی تھا کہ وہ ایک عالم دین کی طرح اخلاقیات کا درس دے یا ایک اخبار نویس کی طرح معلومات کا سرچشمہ ہو۔ اور عملی زندگی میں اس کی رہنمائی کرے۔ تو یہ قصور اس کا نہ تھا۔ بلکہ اس کے زمانہ کی ضروریات پر اس کا الزام عاید ہوتا ہے

افلاطون کے اہم ترین اصول یعنی تخلیقی ادب اور اخلاقیات کا ایک دوسرے کے ساتھ وابستہ ہونا اور صداقت کو شاعر اور صناع کے نتائج عمل کا معیار قرار دینا آج فن تنقید کی ارتقائی صورت میں بھی نہایت اہم اور ضروری اصول تسلیم کئے جاتے ہیں۔ لیکن نفسیاتی تجزیہ کے ذریعہ ادب سائنس اور فنون لطیفہ کے طریق کار کا فرق متحقق ہو چکا ہے۔ اور شعرا اور ناول نویس زندگی کی جو تصاویر اپنی تصانیف میں پیش کرتے ہیں۔ اور جذبات کو متحرک اور متاثر کرنے کی اہمیت اب اچھی طرح واضح ہو چکی ہے۔ خود افلاطون کی تنقید سے ظاہر ہوتا ہے۔ کہ زمانہ حال میں نفسیاتی تحقیق کتنے مدارج طے کر چکی ہے۔ کیونکہ وہ اگر اس تحقیقات سے آگاہ ہوتا۔ تو ادب کے حقیقی محاسن کو معایب سے تعبیر نہ کرتا۔ اور یونانی ادب کے ان شاہکاروں کو جنہیں آج مہذب دنیا سر آنکھوں پر رکھتی ہے۔ غیر مفید اور ناقابل مطالعہ قرار نہ دیتا

ارسطو اور نظریہ محاکات۔ زمانہ قدیم کا دوسرا زبردست حکیم اور فلسفی ارسطو[1] ہے جس نے فنون لطیفہ اور ادبیات پر عمیق اور تنقیدی نظر ڈالی ہے۔ اور ان کے طریق کار کا جائزہ لیا ہے۔ ارسطو نے اس مسئلہ میں ذرا زیادہ وضاحت سے کام لیا ہے۔ خصوصاً اس لئے کہ اسے افلاطون کی تحقیقات سے فائدہ اٹھانے کا موقعہ حاصل تھا۔ ارسطو نے فنون اور تخلیقی ادب کو "نقالی اور محاکات" کا نتیجہ قرار دیا ہے۔ اور اس کے نزدیک ان کا مقصد تفریح خاطر ہے۔ وہ کہتا ہے کہ "انسان کی فطرت ہے کہ وہ محاکات سے لطف اندوز ہوتا ہے یہی چیز بچوں کو اپنے ماں باپ کی زبان اور ان کے حرکات و سکنات کی نقل اتارنے

---

[1] سنہ ۳۸۴ قبل مسیح سے ۳۲۲ قبل مسیح تک۔

پر آمادہ کرتی ہے۔ اگر ایک باکمال مصور کسی کریہ المنظر جانور کی تصویر کھینچے۔ تو ہر شخص اس کو دیکھ کر خوش ہوگا۔ حالانکہ خود اس جانور کو دیکھنا کوئی پسند نہیں کرتا۔ اس سے ظاہر ہے کہ کسی شے کی نقل یا محاکات سے ایک قسم کا کیف و سرور حاصل ہوتا ہے چاہے وہ شے فی نفسہ خوش منظر ہو یا نہ ہو کیونکہ شعر بھی ایک قسم کی نقالی یا مصوری ہے۔ اسلئے دل پر اثر کرنے [illegible] فرح طبع کا باعث ہوتا ہے

افلاطون کے اعتراضات کا جواب۔ تخلیقی ادب پر افلاطون نے عدم اصلیت اور عدم صداقت کا الزام عائد کیا تھا۔ ارسطو نے اس کا جواب یہ دیا ہے کہ تخلیقی ادب میں جو جذبات انسانی کی تصاویر پیش کی جاتی ہیں۔ وہ نہ حقائق زندگی سے غیر متعلق ہیں۔ اور نہ اصلیت اور صداقت سے دور ہیں۔ بلکہ واقعہ یہ ہے کہ ان کی صداقت فلسفہ اور سائنس کی صداقت سے مختلف ہے۔

افلاطون چونکہ ادب کو محض معلومات بہم پہنچانے کا ذریعہ سمجھتا تھا۔ اسلئے اس نے تخلیقی ادب اور ادب سادہ میں کوئی فرق نہیں کیا ہے۔ ارسطو نے اس [illegible] واضح کر دیا ہے کہ ادب کی ان دونوں قسموں کے محاسن کا معیار ایک نہیں ہوسکتا۔ مثلاً ادب کی جس قسم میں واقعات کو زیادہ اہمیت دی جاتی ہے وہ ہے "تاریخ" کو اور جس قسم میں واقعات کے طرز بیان اور اسلوب کو زیادہ اہمیت دی جاتی ہے۔ اس میں "شاعری" کو ارسطو نے مثال کے طور پر پیش کر کے دونوں کا فرق دکھایا ہے۔

"شاعر کا کام یہ ظاہر کرنا نہیں ہے کہ کیا واقع ہوا بلکہ یہ ہے کہ کیا واقع ہو سکتا ہے۔ اور کیا واقع ہونا ممکن ہے۔ خواہ قیاس کے اعتبار سے یا جو پہلے ہو چکا ہے۔ اس کے سلسلہ میں مورخ اور شاعر کے درمیان وزن کو استعمال کرنے یا نہ کرنے کا فرق نہیں ہے۔ بلکہ فرق یہ ہے کہ ایک یہ کہتا

ہے کہ کیا واقع ہوا۔ اور دوسرا یہ بتاتا ہے کہ کیا واقع ہو سکتا ہے اس لئے شاعری کی صداقت زیادہ وسیع ہے۔ اور اُس کا مطمع نظر تاریخ سے زیادہ بلند ہے۔ کیونکہ شاعری میں تعمیم ہے۔ اور تاریخ میں تخصیص۔[1]

افلاطون کا دوسرا اعتراض یہ تھا کہ شاعر مذموم افعال اور جذبات میں اشتعال پیدا کرنے والے موضوعات پر طبع آزمائی کرتے ہیں۔ اس سے نفس پر بُرا اثر پڑتا ہے۔ اس کا جواب ارسطو نے یہ دیا ہے کہ بجائے مستقل طور پر جذبات کو برانگیختہ رکھنے کے شاعری انسانی فطرت سے جذبات ردّیہ کو نکال دیتی ہے۔ اور اس کو پاک و صاف کر دیتی ہے۔ گویا طب کی مدد سے جو فائدہ جسم کو مسہل سے ہوتا ہے وہی روح کو شاعری سے میسر ہوتا ہے۔

افلاطون خیال پرست ہے اور تنقید سے اس کی مراد فنون اور ادب کو ان اصول کے معیار پر جانچنا ہے جو حیات انسانی کے مدارک نتیجہ ہیں۔ ارسطو اشیاء کی اصلیت اور ماہیت کا علمبردار ہے۔ اور تنقید [illegible] کا مقصد ادب پر محض بحیثیت [illegible] کے غور کرنا ہے۔

ارسطو [illegible] کہ شاعری میں ایک ناممکن بات کو جو قابل یقین ہو اُس ممکن الوقوع [illegible] پر جو ناقابل یقین ہو ترجیح دینی چاہیئے۔

فن [illegible] کے متعلق یونان قدیم کے ان دو زبردست فلسفیوں کے خیالات سے نہایت [illegible] اور مفید نتائج ظہور میں آئے۔ ان کے بعد دوسرے یونانی اور رومی مصنفوں نے بھی ان مباحث پر اظہار خیال کیا ہے لیکن وہ افلاطون اور ارسطو کے تحقیقات اور ان کے بتائے ہوئے اصولوں پر کوئی قابل ذکر اضافہ نہ کر سکے۔

---

[1] الشعر

باب سوم

تنقید ہند قدیم میں

سنسکرت اور علم صنعتِ شعر۔ سنسکرت زبان میں ہمیشہ شعر و شاعری کو بہت زیادہ اہمیت حاصل رہی ہے اور صرف و نحو کے اصول و ضوابط کی طرح فنِ شعر کیلئے بھی سنسکرت کے اہلِ زبان نے نہایت جامع قواعد مرتب کئے تھے۔ یہاں تک کہ اس علم میں یہ بھی شامل تھا کہ خود شاعر کے لئے کس قسم کا انسان ہونے کی ضرورت ہے اُس کے اخلاق و عادات کیسے ہوں۔ اُسکو کس قسم کے علوم میں [illegible] دسترس کی ضرورت ہے اور اُسکی تربیت کیسی ہونی چاہیئے۔ اس کے بعد اس امر پر بحث کی جاتی تھی کہ شاعری کے محاسن کیا ہیں اور پھر اس کے معائب کی بھی ایک مکمل فہرست مرتب کی جاتی تھی۔ جس علم سے یہ تفصیلیں متعلق ہیں۔ اُس کا نام ہے "النکار شاستر" یا علم صنعتِ شعر۔ ہوتے ہوتے شاعر کی تعلیم و تربیت کو اس قدر اہمیت حاصل ہو گئی کہ اس کے لئے علم کی ایک شاخ "کوی شکشا" (شاعر کی تعلیم) کے نام سے علیحدہ قائم ہو گئی۔ اور مصنفوں کے ایک بڑے گروہ نے اپنی عمریں علم کی اس شاخ پر کتابیں لکھنے کے لئے وقف کر دیں۔

بھرت منی اور نٹ[1] شاستر۔ قدیم ہندوستانی روایات کے مطابق جس شخص نے سنسکرت میں سب سے پہلے فنِ شعر، علمِ بیان اور خصوصیت سے ناٹیہ شاستر یا فن ڈرامہ کے اصول و ضوابط مرتب کئے۔ وہ بھرت منی تھا۔ بھرت کی شخصیت نے خود ایک حد تک افسانوی سی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ اور اس امر کا کوئی صحیح

۱؎ نٹ اصل میں پراکرت کا لفظ ہے جو غالباً سنسکرت لفظ نرت یا ناٹیہ سے نکلا ہے۔ (میکڈانلڈ)

اور قطعی فیصلہ نہیں کیا جاسکا کہ وہ کس زمانے میں گذرا ہے۔ بعض کا خیال ہے کہ دوسری صدی قبل مسیح بھرت کا زمانہ تھا۔ لیکن بعض دوسرے محققین اس سے بھی کچھ بعد کا زمانہ بھرت کا زمانہ بتاتے ہیں۔ بہرطور یہ ظاہر ہے کہ جس زمانہ میں افلاطون اور ارسطو فن تنقید کے اصول یونان میں مرتب کر رہے تھے قریب قریب اسی زمانہ میں یا اس سے کچھ بعد کے زمانے میں بھرت نے نقد الشعر کے اصول ترتیب دیئے۔

لیکن بھرت کی توجہ تمامتر ڈرامہ کی طرف تھی۔ فن شعر کے متعلق اس نے جو کچھ لکھا ہے وہ بھی صرف اسی حد تک ہے جہاں تک اس فن کا تعلق ڈرامہ سے تھا۔ سنسکرت میں پہلے فن شعر اور ڈرامہ دو جداگانہ چیزیں تھیں۔ لیکن بعد کے زمانے میں "ناٹک" یعنی "کاویہ" (شاعری) کا ایک جزو قرار دے دیا گیا۔

نٹ شاستر کے سولھویں باب میں بھرت نے چار النکار (صنعتیں) دس گن (محاسن) دس دوش (معایب) اور چھتیس لکھشن (خصوصیات) شعر کیلئے ضروری قرار دیئے ہیں۔[1] ان میں لکھشنوں کو تو ڈرامہ کے ساتھ مخصوص سمجھنا چاہئے جیسا کہ بھرت کے مفسروں اور اسکے بعد کے مصنفوں نے فن شعر پر بحث کرتے ہوئے ثابت کیا ہے۔ اور ان کو النکاروں اور گنوں میں شامل کر لیا ہے۔ گن اور دوش بے شک قابل غور ہیں۔ لیکن ان میں سے بعض خود بھرت کی تصنیفات کی تشریح اور توضیح کرنے والے بھی اچھی طرح نہیں سمجھ سکے ہیں۔

دوش یا معایب سخن۔ بہرطور ڈرامہ اور شاعری میں جن خامیوں یا دوشوں سے پرہیز لازم ہے۔ ان میں سے بعض بھرت کے نزدیک حسب ذیل ہیں۔

---

[1] Studies in the History of Sanskrit Poetics by Dr. S. K. De

۱۔ پیچیدہ طریقہ یا دور اور پیچ کے ساتھ اظہار خیال۔ اس طرح کہ سمجھنے میں دقت ہو۔ اور کلام گنجلک ہو جائے۔
۲۔ اصل مبحث سے ہٹ جانا اور غیر متعلق باتیں بیان کرنا۔
۳۔ عدم لطافت۔
۴۔ ایک ہی خیال کی تکرار۔
۵۔ اصول منطق کے خلاف استدلال۔
۶۔ غیر مربوط الفاظ۔
۷۔ بحر سے باہر ہو جانا۔
۸۔ اصول صرف و نحو کے خلاف الفاظ کا استعمال۔

گُن یا محاسنِ سخن۔ اس کے بعد بھرت نے دس محاسن یا گن بتائے ہیں ان میں سے بعض حسب ذیل ہیں:

۱۔ الفاظ کا اس طرح مربوط ہونا کہ جو مفہوم شاعر ادا کرنا چاہتا ہے۔ وہ خوبی کے ساتھ ادا ہو جائے، عبارت بظاہر سادہ ہو۔ لیکن بغیر غور کئے سمجھ میں نہ آئے
۲۔ سلاست اور صفائی
۳۔ یکسانیت
۴۔ لطافت بیان۔ جس کی خصوصیت یہ ہے کہ عبارت کا بار بار پڑھنا یا سننا طبیعت پہ گراں نہ ہو۔
۵۔ زورِ بیان۔ جو شاندار مرکب الفاظ کے ذریعہ پیدا ہوتا ہے۔
۶۔ روانی۔
۷۔ وضاحت۔ جس کی خصوصیت یہ ہے کہ موجودات عالم کا بیان الفاظ میں اس طرح ادا کیا جائے کہ اصل کے مطابق ہو۔

۸ - جلالت۔ جو مافوق الفطرت اور اعلے جذبات کے بیان پر مشتمل ہے۔

۹ - کلام میں حسن پیدا کرنا۔ اس طرح کہ اس کا سننا کانوں کو بھلا معلوم ہو۔ اور اس سے تفریح خاطر ہو۔

بھامہ اور النکار شاستر - ہجرت کے ایک مدت بعد فن شعر پر بھامہ نے نہایت وضاحت اور کمال کے ساتھ بحث کی ہے۔ بھامہ سے پہلے بھی ضرور اس فن پر کچھ نہ کچھ لکھا گیا ہوگا۔ لیکن اس کا کچھ حال معلوم نہ ہو سکا۔ بھامہ کی تصانیف میں شعر اور متعلقات شعر پر مستند طریقہ سے باقاعدہ بحث کی گئی ہے۔ بھامہ ہی نے النکار شاستر یا لفظی اور معنوی صنعتوں کے اصول و ضوابط قائم کئے۔ جن پر ایک بڑی حد تک اُس وقت کی سنسکرت شاعری کا مدار رہا ہے۔ بھامہ کی توجہ تمامتر الفاظ کی خوبی اور حسن کی طرف تھی۔ جس کو اس نے "کاویہ شریر" [1] یا جسم شعر سے تعبیر کیا ہے۔ صنعتوں کی بھرمار لفظوں کی رنگ آمیزی اور اسلوب بیان یا صورت کو شعر کا ضروری جزو سمجھتا تھا۔ مدتوں یہ حال صرف بھامہ

---

[1] "کاویہ شریر" یا جسم شعر اور "کاویہ آتما" یا روح شعر۔ ان دونوں استعاروں کو سنسکرت شاعری کے ہر دور میں کافی اہمیت حاصل رہی ہے۔ کاویہ شریر کی تشریح راج شیکھر نے نہایت دلچسپ انداز میں کی ہے۔ اس نے "کاویہ پُرش" ایک شخص فرض کر لیا ہے۔ اور ساہتیہ ودیا یا علم ادب کو اس کی بیوی قرار دیا ہے۔ کاویہ پُرش کا جسم دو چیزوں سے مل کر بنا ہے۔ "شبد" لفظ اور "ارتھ" (مضمون) چہرہ سنسکرت کا ہے۔ بازو پراکرت کے اور سینہ متعدد ملی جلی زبانوں کا۔ اعضا کی ہم آہنگی بہ اعتبار زبان تھی۔ اب رہی روح سو یہ مزاج اور جذبات کا مجموعہ قرار دی گئی ہے۔ بحریں اس کے بال ہیں۔ اس کی گفتگو سوال و جواب اور مقولوں میں ہوتی ہے۔ اور صنعتیں اس کا زیور ہیں۔

ہی کا نہ تھا۔ بلکہ وامن اور دھوننیکار کے زمانے تک سنسکرت کے تمام نقاد ادب بھی اسی کے ہم خیال رہے ہیں۔

شاعر کے اوصاف ۔ بھامہ نے اپنی تصنیف کے شروع ہی میں "کاویہ پریوجن" یا شاعری کے مقاصد اور "کاویہ ہیتو" یا شاعر کی قابلیت سے بحث کی ہے۔ شاعری کے مقاصد میں تو خیر کوئی خاص قابل ذکر بات بیان نہیں کی لیکن شاعرانہ قابلیت اور شاعر کی ذاتی خصوصیات دلچسپی سے خالی نہیں ہیں۔

سنسکرت کے قریب قریب تمام قدیم مصنفوں نے شاعر کے لئے شہرت اور شعر سے لطف اندوز ہونے والوں کے لئے تفریح خاطر کو ضروری قرار دیا ہے۔ لیکن اسی کے ساتھ شاعر کا دولتمند ہونا، سماج میں عزت اور وقار ہونا، گناہوں اور بد اعمالیوں سے پاک رہنا بھی ایسے اوصاف ہیں جو اہم اور ضروری قرار دیئے گئے ہیں۔ اور سخن سنج اصحاب کے لئے شعر سے اطمینان قلب، معلومات اور دنیوی معاملات میں پختگی حاصل کرنا لازم بتایا ہے۔ بھامہ نے یونان کے مشہور حکیم ارسطو کی طرح شعر سے آنند یا مسرت حاصل ہونے کو خاص اہمیت دی ہے۔ اور جگناتھ نے اس میں اتنا اور اضافہ کیا ہے کہ ایسے آنند کی ضرورت ہے جس سے کوئی مقصد یا غرض وابستہ نہ ہو اور اس کے حصول کا ذریعہ اس کے نزدیک جمالیات ہے۔

بھامہ نے شاعر کے لئے جن چیزوں کو ضروری قرار دیا ہے ان میں سے ایک یہ بھی ہے کہ قدرت نے اسے شاعر پیدا کیا ہو۔ اور وہ پیدائشی شاعر ہو۔ اس کے بغیر شعر کہنا ممکن نہیں۔ اس کے علاوہ تہذیب وقت کے مطابق شائستگی کے اعلیٰ مدارج طے کرنا مشق سخن بہم پہنچانا فن شعر کے اصول

سے واقف ہونا، صنعتوں کا خوبصورتی کے ساتھ استعمال کرنا یہ سب چیزیں شاعر کے ضروری اوصاف میں داخل ہیں۔

شاعری کے اقسام۔ بھامہ کے نزدیک شعر کے دو اہم جز و ہیں۔ شبد (الفاظ) اور ارتھ (مضمون) ان دونوں کو اس نے یکساں اہمیت دی ہے۔ پھر شعر کا "نردوش" (بے عیب) ہونا اور "سالنکار" یعنی صنعتوں سے لبریز ہونا بھی ضروری ہے۔ جس میں "شبد النکار" یا لفظی صنعتیں بھی ہوں۔ اور "ارتھ النکار" یا معنوی صنعتیں بھی۔

اس کے بعد اس نے شاعری کی تقسیم بہ اعتبار صورت نثر اور نظم میں کی ہے۔ اور بہ اعتبار مضامین اس کو چار قسموں میں منقسم کیا ہے۔ پہلی قسم وہ ہے جس میں دنیوی معاملات سے بحث ہو۔ دوسری وہ ہے جس میں روحانی معاملات بیان کئے گئے ہوں۔ تیسری وہ ہے جس میں شاعر نے تمام تر اپنی خیالی دنیا آباد کی ہو۔ اور چوتھی قسم وہ ہے جو دوسرے علوم و فنون پر مشتمل ہو۔

بہ اعتبار صورت شاعری کی تقسیم "گدیہ" (نثر) اور "پدیہ" (نظم) میں سنسکرت زبان میں بہت قدیم سے چلی آرہی ہے حالانکہ یورپ کے نقادان ادب نے بہت بعد میں یہ رائے قائم کی ہے کہ شاعری اور نثر متضاد چیزیں نہیں ہیں۔ بلکہ نظم اور نثر متضاد ہیں۔ سنسکرت کے ماہرین ادب شعر کے لئے وزن کو قطعاً ضروری قرار نہیں دیتے حالانکہ ان کے یہاں خشک سے خشک مباحث کو بھی زیور نظم سے آراستہ کیا گیا ہے۔ شعر کا ضروری جز و ان کے نزدیک تخیل ہے۔

بھامہ کے نزدیک شعر کے چند عیوب۔ بھامہ نے بھی چند خامیوں کا ذکر کیا ہے جن

سے شاعر کو بچنا ضروری ہے۔

۱۔ شعر کا مہمل ہو جانا۔

۲۔ عبارت کا سیاق و سباق قایم نہ رہنا۔

۳۔ ابہام۔

۴۔ نحوی ترتیب قایم نہ رہنا۔

۵۔ روزمرہ کے خلاف الفاظ کا استعمال۔

۶۔ عروض کی خامیاں۔

ان کے علاوہ بیاضت نے چند اور خامیوں سے بھی پرہیز کی ہدایت کی ہے۔

۱۔ مفہوم کا پورے طور پر ادا نہ ہونا

۲۔ لفظوں کی فطری ترتیب سے مفہوم کا پیدا نہ ہونا۔ بلکہ قیاس کی مدد سے مطلب کا پیدا ہونا۔

۳۔ مطلب کا نمایاں طور پر صاف سمجھ میں نہ آنا۔

۴۔ مشکل اور پیچیدہ ترکیبوں کا استعمال

۵۔ خلاف قیاس واقعات کا بیان

۶۔ فحشیات کا صاف بیان۔

۷۔ فحشیات کی طرف پنہاں اشارہ

۸۔ فصاحت کا قایم نہ رہنا

۹۔ ایسے لفظ کا استعمال جن کی آوازیں سخت اور کرخت ہوں۔ اور کانوں پر گراں گزریں۔

ریختی یا اسلوب بیان اور ونڈی اور وامن کا زمانہ۔ اسی سلسلہ میں ونڈی

اور وامن کا ذکر بھی ضروری ہے۔ جنھوں نے ریتی یا اسلوب بیان پر بہت زور دیا ہے۔ ونڈی نے بھی گنوں اور دوشوں کی ایک فہرست پیش کی ہے۔ جو بھرت اور بھامہ سے کچھ زیادہ مختلف نہیں ہے۔ وامن نے زیادہ وضاحت اور تشریح کے ساتھ شعر وشاعری میں ریتی یا اسلوب بیان کو اہم ترین شئے قرار دیا ہے۔ وہ ریتی کو شعر کی روح کہتا ہے۔ اس کے نزدیک شبد یا لفظ اور ارتھ یا مضمون کی اہمیت اس سے کم نہیں ہوتی۔ یہ دونوں شعر کے لئے ضروری چیزیں ہیں۔ لیکن حسن بیان وہ خاص چیز ہے جو شبد اور ارتھ دونوں کو چار چاند لگا دیتا ہے۔ وامن نے بھی گنوں اور دوشوں کی ایک فہرست مرتب کی ہے۔ جن کی روایتی تعداد دس تک محدود ہے۔ اور یہ قریب قریب وہی ہیں۔ جو بھرت اور بھامہ نے مرتب کئے تھے۔ ہاں وامن نے محاسن کو "شبد گن" یعنی لفظی محاسن اور "ارتھ گن" یعنی معنوی محاسن میں تقسیم کر دیا ہے۔ مثلاً لفظی محاسن یہ ہیں کہ لفظوں کی ترتیب میں روانی ہو۔ فقروں میں توضیح ہو۔ عبارت میں لفظ اس قسم کے جمع کئے جائیں جو لطیف اور نازک ہوں۔ اور معنوی محاسن میں سے چند یہ ہیں کہ مفہوم یا مضمون کی تکمیل ہو جائے اور مفہوم بالکل صاف اور واضح طور پر بیان ہوا ہو۔ اور مختلف خیالات میں یکسانیت پیدا ہو جائے۔

یہ تقسیم خامیوں سے خالی نہیں۔ اوّل تو محاسن کو داخلی اور خارجی محاسن میں تقسیم کرنا ہی مناسب نہ تھا دوسرے ان محاسن کی تقسیم ایک دوسرے سے بالکل جداگانہ طریقہ پر نہیں ہو سکی ہے۔

وامن النکاروں یا صنعتوں کو بھامہ کی طرح شاعری کا ضروری جزو تو نہیں سمجھتا۔ لیکن ان کو بالکل بیکار اور فضول بھی قرار نہیں دیتا۔ وامن کے نزدیک سب سے زیادہ ضروری چیز شعر میں حسن اور رس پیدا کرتا ہے۔ جو بغیر

النکاروں سے پیدا کیا جا سکتا ہے۔

نظریہ حظ نفس - گو سنسکرت شاعری میں ہمیشہ النکار یا صنائع اور ریتی یا حسن بیان کا غلبہ رہا ہے لیکن وامن کے زمانے ہی سے اور خصوصاً اس کے بعد ایک گروہ ایسا پیدا ہو گیا جس نے "رس" یا حظ و کیف کو بہت زیادہ اہمیت دی۔ نظریہ حظ نفس پہلے تو صرف ڈرامہ ہی تک محدود رہا لیکن دھونیکار اور اس کے متبعین نے اس کو شاعری کی اعلیٰ ترین صفت قرار دیا۔ بھامہ نے "رس" کو محض ایک صنعت "رسوت" تک محدود رکھا ہے۔ ونڈی نے "رس" پر بھامہ سے کچھ زیادہ زور دیا ہے اور صنعت "رسوت" کے علاوہ بھی "رس" کو ایک گن کی صورت میں پیش کیا ہے۔ ڈرامہ میں خود بھرت نے "رس" کو ضروری قرار دیا تھا۔ لیکن بھٹ لولٹا اور بھٹ نایک نے "رس" کے نظریہ کو زیادہ اہمیت دی اور پھر دھونی اسکول ہی قائم ہو گیا۔ جنھوں نے "رس" کو شعر کا سب سے زیادہ ضروری جزو قرار دیا۔ اس گروہ کے نزدیک شعر کے دو جزو ہیں۔ ایک جزو تو وہ مفہوم ہے جو شعر کے الفاظ میں نظم کیا گیا ہے۔ دوسرا جزو وہ کیف ہے جو پڑھنے یا سننے والے کی تخئیل اس شعر کے اندر پیدا کر لیتی ہے۔ یہ دوسرا جزو جو صاف طور پر الفاظ میں نمایاں نہیں ہے۔ لیکن اس کے باوجود الفاظ و معانی ہی سے پیدا ہوتا ہے۔ شاعری کی جان ہے۔ شاعر اپنے الفاظ کے ذریعے ہمارے جذبات و حسیات کو بیدار کر دیتا ہے۔ گو اس کے الفاظ سے نمایاں طور پر مقصد ظاہر نہیں ہوتا بلکہ ایک قسم کا اشارہ یا تحریک یا ترغیب اس کے الفاظ اور معانی میں پنہاں ہوتی ہے۔ جس کو پڑھنے یا سننے والا از خود شعر سے حاصل کر لیتا ہے یعنی دھونی کاویہ "شاعری کی اس قسم کو کہتے ہیں۔ جس میں اس تحریک یا ترغیب کا غلبہ ہو۔ دھونیکار اور آنند وردھن کا اس اہم نظریہ سے مقصد یہ ہے کہ

شعر کا حقیقی حسن صرف الفاظ اور معانی تک ہی محدود نہیں ہے بلکہ الفاظ اور معانی کی پیوستگی اور ہم آہنگی سے ایک ایسی چیز پیدا ہو جاتی ہے جس کا اظہار صاف اور واضح طور پر الفاظ میں نہیں ہو سکتا۔ لیکن جس کو سخن سنج حضرات محسوس ضرور کر لیتے ہیں۔ اور یہی وہ کیف اور رس ہے جس پر حقیقی شاعری کا دارومدار ہے۔ اور جس کے بغیر کسی شعر کو شعر نہیں کہہ سکتے۔

—— ۶ ——

تنقید زمانۂ مابعد میں

ارسطو کے آئینِ تنقید سترھویں اور اٹھارھویں صدی عیسوی میں

ارسطو کے اصول تنقید خواہ وہ کیسے ہی غیر مکمل اور جزوی ہوں۔ لیکن اس مبحث پر قدیم زمانے کی تحقیقات کی آخری حد تھے۔ سوائے "قانون" کے ذہنی ترقی کے ہر شعبہ میں روما نے یونان کا اتباع کیا ہے۔ یہی سبب تھا کہ رومن بھی فن تنقید میں کوئی اضافہ نہ کر سکے۔ یہاں تک کہ یورپ میں متعدد انقلابی تحریکوں کے بعد سترھویں اور اٹھارھویں صدی عیسوی میں حیات جدید کا دور شروع ہوا۔ اور ادب کی تخلیق اور ترویج میں تازہ جوش اور سرگرمی کا اظہار ہوا۔ چنانچہ ادب جدید پر غور و تفحص کی ضرورت نے تنقید کی طرف پھر توجہ کو منعطف کیا۔ ظاہر ہے کہ اس مقصد کے لئے ارسطو نے جو قواعد منضبط کئے تھے ان کو بنیاد قرار دینے کے سوا چارہ نہ تھا۔ کیونکہ صرف "الشعر" ہی ایک ایسی کتاب تھی (اگر

اس کتاب کو وجود میں آئے ہوئے ۲ ہزار سال سے زیادہ زمانہ گزر چکا تھا) جس میں فنِ تنقید کا ایک حد تک منحقق اور منتعین نظام موجود تھا۔

لیکن ارسطو کے آئین اور اصول اُس دَور کے ادب پر رائے قائم کرنے کے لئے کافی نہ تھے۔ جیسا کہ بعد میں ثابت ہوگیا۔ کیونکہ احوال اور ضروریات کی تبدیلی کا اثر ادب کے اندر پورے طور پر رونما تھا۔ تعجب ہے کہ اُس وقت اس اہم نکتہ پر کسی کو توجہ نہ ہوئی۔ اور سترھویں صدی عیسوی میں بلکہ اٹھارھویں صدی کے ربع اول تک یورپ میں تنقید محض اُن اصول و قواعد کے علم تک محدود رہی جو "الشعر" میں پیش کئے گئے تھے۔ اور اُس وقت کے نقادانِ ادب انہیں اصول کی روشنی میں اپنے زمانے کے ادب کے محاسن و معایب کا اندازہ کرتے رہے۔ خصوصاً فرانس میں جو اُس زمانے میں یورپ کے خیالات اور تہذیب و تمدن کا مرکز تھا۔ بہت سے ڈرامے بالکل قدیم کلاسیکل نمونوں کے مطابق لکھے گئے۔ ان ڈرامہ نویسوں کا خیال یہ تھا کہ شاعر چند مخصوص اور متعین قواعد کا پابند رہ کر اپنے نتائجِ فکر پیش کرنے کے لئے مجبور ہے۔ اس خیال کو ۱۶۳۵ء میں اکاڈمی کے قیام سے اور زیادہ تقویت ہوئی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اُس زمانے کا فرانسیسی ادب صورت کے اعتبار سے ضرور ممتاز ہے لیکن اس پر ایسے الہامی ادب کا اطلاق نہیں ہوسکتا۔ جو حیاتِ انسانی کے رازہائے سربستہ کا آئینہ دار ہو۔

بیکن اور شاعری کی توضیح ۔ لیکن انگلستان میں صورتِ حال اس سے مختلف تھی۔ رومن اور یونانی ادب کی بازیافت۔ علوم کی ترویج و اشاعت۔ امریکہ کی دریافت اور مشرق کے لئے بحری راستے کا معلوم ہونا۔ ان سب باتوں کے مجموعی اثر سے ایک خاص قسم کی تخلیقی سرگرمی کا ظہور ہوا۔ جس نے شاعری کے

اُن اصناف کے اندر محدود ہو جانا گوارا نہ کیا۔ جو اُس وقت اور اُس وقت سے پہلے رائج تھے۔

فرانسس بیکن[1] نے اسی زمانے میں شاعرانہ نقطۂ خیال کی جس فلسفیانہ بنیاد پر توضیح کی ہے۔ اُس سے ظاہر ہوتا ہے کہ علم کی قوت ایک انسان کو کیونکر اس کے زمانے کے قیود سے آزاد کر کے مستقبل کی فضا میں لے آتی ہے۔ بیکن کہتا ہے۔

"شاعری فرضی تاریخ ہے۔ جو نظم اور نثر دونوں میں لکھی جا سکتی ہے۔ اس فرضی تاریخ کا مقصد یہ ہے کہ موجودات کو جو اوصاف عطا کرنے میں قدرت نے بخل کیا ہے۔ وہ اِس کے ذریعہ میسر ہو جائیں تاکہ انسان ان سے سکون اور اطمینان کی نعمت حاصل کر سکے۔ دُنیا نسبتاً روح سے پست اور کم رتبہ ہے۔ یہی سبب ہے کہ انسان طبعاً واقعات میں اُس سے زیادہ عظمت اُس سے زیادہ نفاست اور خوبی اور اُس سے زیادہ تنوع کا خواہشمند ہے۔ جتنا کہ ان کے اندر حقیقتاً موجود ہے اور چونکہ صحیح تاریخ جن اعمال اور واقعات کی روداد ہے۔ اُن کے اندر وہ برتری اور تفوق نہیں ہے۔ جو طبع انسانی کو مطمئن کر سکے۔ اور اس کے معیار کے مطابق ہو۔ اسی لیے شاعری برتر اور بلند مرتبہ اعمال اور واقعات کو فرضی طور پر مہیا کر لیتی ہے۔"

طبع انسانی اور موجوداتِ عالم۔ طبع انسانی کا خاصہ ہے کہ وہ مادی اشیاء کو ہمیشہ اُس سے افضل اور بہتر صورت میں دیکھنا چاہتی ہے۔ جیسی کہ وہ اصل میں ہیں

---

[1] فرانسس بیکن (FRANCIS BACON) ۱۵۶۱ء میں پیدا ہوا۔ ٹرینیٹی کالج کیمبرج میں تعلیم حاصل کی۔ اعلیٰ پایہ کا فلسفی اور ادیب تھا۔ ۱۶۰۳ء میں سر کا خطاب ملا۔ اور ۱۶۲۶ء میں انتقال کیا۔

اور قدرتی مناظر فرحت و انبساط کے اُس بلند معیار کی مطابقت نہیں کرتے جو اس کو مطمئن کر سکے۔ یا دوسرے لفظوں میں یوں کہہ سکتے ہیں۔ کہ آنکھ نے جو کچھ دیکھا ہے۔ تخئیل اشیاء کا تصور اس سے زیادہ با عظمت زیادہ عجیب اور زیادہ خوبصورت کر سکتی ہے۔ اس لئے شاعر کا فرض ہے کہ جب وہ موجودات عالم کی تصویر الفاظ میں کھینچے تو تخئیل کی اس خصوصیت کا لحاظ رکھے اور قدرتی موجودات کو مکمل کرنے کے لئے اضافہ اور اصلاح سے گریز نہ کرے یہی اضافہ اور اصلاح ہے جس کو بیکن نے فرضی تاریخ سے تعبیر کیا ہے۔

صنّاع اس کا انتظار نہیں کرتا کہ قدرت آہستہ آہستہ بتدریج ایک موسم سے دوسرے موسم کی طرف بڑھے بلکہ بہار و خزاں میں جسقدر حسن ہے اُسے وقت کی قیود سے آزاد کر کے سارے سال پر تقسیم کر دیتا ہے۔ اور اُسکو اوّل سے آخر تک دلفریب اور خوبصورت بنا دیتا ہے۔ اسکے لگائے ہوئے گلزاروں میں گلاب اور چنبیلی نرگس اور سوسن بنفشہ اور نافرمان سب ایک ہی موسم میں کھل سکتے ہیں۔ اور اگر ان سب کے فراہم ہونے کے بعد بھی اس کا سجایا ہوا منظر حسب دلخواہ حسین اور جاذب نظر نہیں ہے تو پھر وہ مختلف انواع و اقسام کے پھول اور ان پھولوں میں طرح طرح کی خوشبوئیں تخئیل کی مدد سے پیدا کر سکتا ہے۔ جو قدرت کے پیدا کئے ہوئے پھولوں کی خوشبوؤں سے بہتر ہوتی ہیں۔

وہ جب چاہتا ہے مرغانِ خوش الحان کے نغمۂ و سرود سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ ہوائیں اسکی مرضی کے مطابق چلتی ہیں۔ وہ بادوں کی روانی کا انحصار اس کی خواہش پر ہے۔ پہاڑ اس کے حکم بردار ہیں غرض قدرتی موجودات کو وہ جس صورت میں چاہتا ہے تبدیل کر سکتا ہے لیکن اس تبدیلی میں حسن پیدا کرنے کے لئے اس امر کی ضرورت ہے کہ وہ حد سے نہ گذر جائے۔

اس نظریہ نے جس کی توضیح مندرجہ بالا سطور میں کی گئی شاعری میں تخئیل کا ایک جداگانہ اصول مقرر کر دیا اور ایک مختلف ترتیب قرار دے دی جس میں روحانی عنصر زیادہ ہے۔ اور انسان کی ترقی کے ساتھ ساتھ اس میں وسعت کی گنجائش ہے اور یونانی حکماء نے شاعری کے محاسن کا اندازہ کرنے کے جو اصول قائم کئے تھے ان پر اس نظریہ نے اثر ڈالا اور ترقی کی ہے کیونکہ ان کے اصولوں میں روحانیت کو دخل نہ تھا۔

تنقید کا ایک نیا اصول۔ اس کے بعد اٹھارھویں صدی عیسوی کی ابتدا میں اڈیسن[1] نے یونانی حکماء کے اصول تنقید میں ایک معتدبہ اضافہ کیا۔ ملٹن کی مشہور نظم "فردوس گم گشتہ" پر تنقید کرتے وقت گو اس دور کی تنقیدی خصوصیت یعنی ارسطو کے اصول اور قواعد کی مطابقت کو وہ نظرانداز نہ کر سکا۔ لیکن اسی سلسلہ میں اسے ان اصولوں کے نامکمل اور ناکافی ہونے کا اندازہ ہو گیا۔ چنانچہ اس نے شعر کے محاسن پرکھنے کے لئے ایک نئے اصول کی بنا ڈالی جو نہ صرف جدید اصناف سخن بلکہ تمام اصناف سخن کو احاطہ کئے ہوئے ہے۔

اڈیسن نے اپنے مشہور مضمون "تخئیل کی تفریحات" میں نہایت مدلل طور پر اس امر کو ثابت کر دیا ہے کہ فنون لطیفہ اور ادب کے محاسن کا اہم ترین معیار یہ ہونا چاہیے کہ اس میں متاثر اور متحرک کرنے کی قوت ہو۔ ارسطو نے بھی تاثیر کو نظرانداز نہیں کیا ہے۔ لیکن چونکہ اس کی نظر ڈرامے کی مخصوص اور مشہور صنف "حزنیہ" تک محدود رہی جس کو یونانی ادب کا جزو اعظم سمجھنا چاہیے۔ اس لئے اس نے صرف قوت

---

[1] جانث اڈیسن (JOSEPH ADDISON) انگلستان کا مشہور انشا پرداز ۱۶۷۲ء میں پیدا ہوا اور ۱۷۱۹ء میں وفات پائی۔

اور رحم کے جذبات کو متاثر کرنے پر زور دیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ اصول تمام اصناف شاعری کو یکساں حاوی نہیں ہے۔ اس لئے ایک ایسے مکمل اصول کی ضرورت تھی جس میں تمام اصناف شاعری آسکیں۔

حواس ظاہری اور تخئیل پر مادی اشیاء کا اثر

بعض واقعات کا بیان جب شاعر کے قلم سے نکل کر ہم تک پہنچتا ہے تو ہم پر اس سے کہیں زیادہ اثر ہوتا ہے۔ جو اصل [illegible] کو روزمرہ کی زندگی میں خود اپنی آنکھوں دیکھنے سے ہوتا۔ یا بعض چیزیں ایسی ہیں جو اصل میں بدنما ہیں لیکن جب شاعر ان کی تصویر اپنے الفاظ میں کھینچتا ہے تو ہم پر خوشگوار اثر ہوتا ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ جیسے انسان کی روزانہ زندگی کے واقعات اور اسکے اعمال جب ایک ڈرامے کے پلاٹ کی صورت میں آتے ہیں تو ان کی قدر و قیمت زیادہ ہو جاتی ہے۔ اسی طرح کوئی ایک واقعہ یا کسی ایک فرد کا عمل یا کوئی مادی چیز جب اس لئے منتخب کی جاتی ہے کہ اس کی تصویر یا اس کا بیان الفاظ میں پیش کیا جائے گا۔ تو صناع کے دماغ میں اسکی قلب ہیئت ہو جاتی ہے اور شاعری اسی حالت میں اس کو ہمارے سامنے پیش کرتی ہے۔ جب یہ چیز ہمارے سامنے اس طرح پیش ہوتی ہے۔ تو ہمارے دل و دماغ پر اس کا اثر اس سے مختلف ہوتا ہے۔ جو اس وقت ہوتا جبکہ یہ چیز براہ راست کسی حس کے ذریعہ ہمارے دل و دماغ تک پہنچتی۔ گویا وہ ہمارے حواس ظاہری کو متاثر نہیں کرتی بلکہ تخئیل کو متاثر کرتی ہے۔

تصویر یا مجسمہ یا الفاظ کی رسائی بھی حواس ظاہری کی راہ سے دل و دماغ تک ہوتی ہے لیکن موجودات عالم کی جو شبیہیں صناع پیش کرتا ہے وہ ایک بڑی حد تک تخئیل کی تخلیق ہوتی ہیں۔ اس لئے خیال کو اس سے کہیں زیادہ متاثر کرتی ہیں۔ جتنا خود یہی چیزیں اپنی اصلی مادی حالت میں متاثر کرسکتی ہیں۔ گویا ان تخلیقی

تشبیہوں میں کوئی چیز اُن کی اصل مادی صورت سے زیادہ ہوتی ہے۔

نظریہ تحریک تخئیل۔ شاعری اور فنونِ لطیفہ میں ایک ایسا اثر پنہاں ہوتا ہے جو حواس ظاہری کے عمل سے بالاتر ہے۔ مصوّر یا شاعر اپنی تصویر یا تصنیف میں کچھ اس پر اضافہ کرتا ہے۔ جو اُس نے آنکھ یا کان یا کسی اور حس ظاہری کے ذریعہ حاصل کیا تھا۔ یہ اضافہ انسانی دماغ کے ایک مخصوص عمل کے ذریعہ صورت پذیر ہوا جس کے مجموعی مفہوم کو ہم قوتِ تخئیل کے نام سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ شاعری اور فنونِ لطیفہ سے ہمیں جو مسرت اور طمانیت قلب میسر ہوتی ہے۔ اس کا جزو اہم اور جزوِ اعظم تخئیل ہی کا رہینِ منت ہے۔ اس حقیقت سے اڈلیسن نے یہ نتیجہ نکالا کہ کامیاب ترین فنی یا ادبی تخلیق وہی ہے جس میں تخئیل کا جزو نمایاں ہو۔ اور جو خیال کو متاثر کر سکے۔ اسلئے ایک صناع کا فرض ہے کہ وہ ان دونوں باتوں کو اپنا مطمح نظر قرار دے لے۔ اس بحث سے یہ نتیجہ نکلا کہ تخلیقی ادب کے محاسن کا اندازہ کرنے کے لئے نقادوں کو مختلف اقسام و اصنافِ ادب کے رسمی قواعد کی پابندی میں نہ الجھنا چاہئیے بلکہ یہ دیکھنا چاہئیے کہ وہ تصنیف خیال کو متاثر کرتی ہے۔ اور دل میں کھبتی ہے یا نہیں

حسِ بصر اور تخئیل۔ نظریہ تحریک تخئیل پر بحث کرتے ہوئے اڈلیسن نے اس امر کو واضح کیا ہے کہ:-

"سب سے پہلے جس قوت کے ذریعہ اشیاء کی شبیہ دماغ تک پہنچتی ہے وہ حس بصر ہے یہی حس ہے جو قوت متخیلہ کو تصورات اور اشکال کی نعمت بخشتی ہے اور تخئیل کی تفریحات انہیں اشیا سے مہیا ہوتی ہیں۔ جن کو ہم نے دیکھا ہو۔ خواہ اُس وقت جبکہ وہ ہمارے سامنے موجود ہوں یا اس وقت جب تصویر یا مجسمے یا الفاظ میں ان کے بیان سے ان کا تصور ہمارے پیش نظر ہو جائے۔ حقیقت یہ ہے کہ کوئی ایک شبیہ بھی قوت متخیلہ ایسی پیش

نہیں کر سکتی جو حس بصر کے ذریعہ حاصل نہ ہوئی ہو۔ یہ ضرورت ہے کہ ان
شبیہوں کو محفوظ رکھنے تبدیل کرنے یا ان میں اضافہ کرنے کی قوت ہمارے
اندر موجود ہے۔

ابتدائی اور ثانوی تفریحات۔ اڈیسن نے حس بصر کے ذریعہ حاصل شدہ دماغی تفریحات کو دو قسموں میں منقسم کیا ہے پہلی قسم میں خیال کی وہ ابتدائی تفریحات ہیں جو ان چیزوں سے حاصل ہوتی ہیں۔ جو ہماری نظر کے سامنے موجود ہیں۔ دوسری قسم میں وہ ثانوی تفریحات ہیں۔ جو موجودات کے تصور سے پیدا ہوتی ہیں یعنی مادی چیزیں ہماری نظر کے سامنے موجود نہیں ہوتیں۔ بلکہ حافظہ میں ان کے نقوش محفوظ ہوتے ہیں۔ جن کو قوت تخئیل نمایاں کر لیتی ہے۔ پہلی قسم کی تفریحات قدرتی موجودات کے ذریعہ ظہور ہوتی ہیں۔ اور دوسری قسم کی تفریحات فنون لطیفہ کے ذریعہ۔ پس فنون اور ادب ثانوی تفریحات سے متعلق ہیں۔ جو موجودات سے نہیں بلکہ ان کے تصور سے پیدا ہوتی ہیں۔

غرض خیال کو متاثر اور متحرک کرنے کی قوت شاعری کی تخلیقی روح ہے اس کے بغیر شعر مکمل نہیں ہو سکتا۔ پس تخلیقی ادب کے محاسن کا اندازہ کرنے کے لئے نظریۂ تحریک تخئیل ایک ایسا معیار ہے جو ادب کے تمام ارتقائی مدارج اور اس کی کل اصناف کو محیط ہے۔ اس نظریہ کی رو سے ادب کی سہ گانہ خصوصیات میں سے تفریح و تسکین طبع کو زیادہ اہمیت دی گئی ہے لیکن مواد اور صورت یا اسلوب کو بھی نظرانداز نہیں کیا ہے۔ اس طرح علم النفس کے مسلمات کے مطابق ادبیات کا مطالعہ تنقید جدید کی امتیازی خصوصیت ہے اور اڈیسن کے بعد قریب قریب تمام ماہرین تنقید اس نظریہ پر کاربند رہے ہیں۔

باب پنجم

شاعری، بُت تراشی اور مصوری

لوکوان کا مجسمہ۔ اڈیسن نے نفسیات کے متعلق سترھویں صدی عیسوی کی جدید تحقیقات پر ادبیات کے مطالعہ کی بنیاد رکھی اور اُس کے بعد سے یہ امر مسلّم ہو گیا کہ شاعری کا مقصد تفریح و تسکین طبع ہے۔ اور اُس کا مخاطب جتنا تخئیل سے ہے۔ اتنا عقل اور حواسِ ظاہری سے نہیں ہے۔ لیکن نظریہ تحریکِ تخئیل کے مطابق مختلف فنون کے محاسن کا اندازہ کرنے کے طریقوں کا فرق ابھی توجہ کا محتاج تھا کہ علیحدہ علیحدہ ہر فن کے لئے اس نظریہ کی مطابقت کے حدود قائم ہو جائیں۔ جرمنی میں لیسنگ[1] نے ایک کتاب "لوکوان" کے نام سے لکھی جو ۱۷۶۶ء میں طبع ہوئی۔ اس کتاب میں اس نے تخئیل کو متاثر کرنے کے اعتبار سے بت تراشی اور شاعری کے حدود متعین کئے ہیں۔ اور دکھایا ہے کہ دونوں علیحدہ علیحدہ کس حد تک حواسِ ظاہری یا تخئیل کو اثر پیدا کرنے کا ذریعہ

---

[1] گاتھولڈ ابراہیم لیسنگ (GOTHHOLD EBHRAIM LESSING) ۱۷۲۹ء میں پیدا ہوا اور ۱۷۸۱ء میں انتقال کیا۔ پادری لوتھران (LUTHERAN) کا فرزند اور مشہور جرمن شاعر اور ادیب تھا۔ لیپزگ میں تعلیم حاصل کرنے کے بعد وہ برلن میں آ گیا اور افسانوں کا ایک مجموعہ شائع کیا۔ جو بہت مقبول ہوا۔ اس کے بعد اس نے ایک کتاب "ادبیات کے متعلق چند خطوط" شائع کی جس نے اس کے ہم وطنوں میں ادبیات کا ذوق صحیح پیدا کیا۔ ۱۷۷۹ء میں اس نے اپنی مشہور ڈرامائی نظم "دانشمند ناتن" شائع کی۔ جس کو اس کا شاہکار سمجھنا چاہیئے۔

بناتے ہیں۔ اس مقصد کے لئے لیسنگ نے لوکوان[1] کی موت کی اُس تصویر کا مقابلہ جو ورجل[2] نے اپنے الفاظ میں کھینچی ہے۔ اُسی واقعے کے اُس نقش سے کیا ہے۔ جو بت تراشی کا شاہ کار مانا جاتا ہے۔" لوکوان" کے ابتدائی صفحات میں اس امر پہ بحث کی گئی ہے کہ یہ سنگی مجسمہ کس زمانے میں تیار کیا گیا گو لیسنگ نے آثار قدیمہ کے محققین کی تحقیقات کو نظر انداز نہیں کیا ہے۔ لیکن وہ اس بات کا فیصلہ فنون لطیفہ کے ذریعہ اور ان کے اصولوں کے مطابق کرنا چاہتا ہے کیونکہ اگر شاعر نے بت تراش کی نقل اتاری ہے تو اُسے چند ایسی چیزوں کو ترک کرنا پڑے گا۔ جن کا بیان الفاظ میں ٹھیک طور پر نہیں ہو سکتا۔ اسی طرح اگر بت تراش نے شاعر کی نقل کی ہے۔ تو اُسے نظم کے بعض ایسے حصے بدلنے یا چھوڑنے پڑینگے۔ جو سنگی مجسمے کے لئے نا مناسب ہیں۔

ورجل کی نظم اور مجسمہ۔ اس مقصد کے لئے اس نے بت تراشوں کے عمل اور ورجل کی لفظی تصویر کا مقابلہ کیا ہے۔ دونوں میں لوکوان اور اُس کے لڑکوں کو اژدہے

---

[1] لوکوان (Laocoon) قدیم یونانی روایات کے مطابق ٹرائے یا الیوم (الیشیا ئے کوچک کے ایک قدیم شہر کا نام) کے شاہی خاندان سے تھا۔ سمندر کی دیوی پہ ایک بیل کی قربانی کرتے وقت دو بڑے بڑے اژدہے سمندر سے نکلے۔ اور لوکوان کے دو لڑکوں پر حملہ آور ہوئے۔ جب اُس نے اپنے لڑکوں کو بچانے کی کوشش کی تو اژدہوں نے اُسے مار ڈالا۔ اگیسینڈر اور دو اور بت تراشوں نے ان تینوں باپ بیٹوں کا سنگ مرمر کے ایک ٹکڑے سے بت بنایا۔ جس میں انہیں اژدہے سے لڑتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ یہ بت ۱۵۰۶ء میں اسکیولائن پہاڑی پر ملا۔ اور اب پوپ کے محل میں موجود ہے۔ اس مجسمے کو آج تک بت تراشی کا اعلیٰ ترین کارنامہ تسلیم کیا جاتا ہے۔ لیسنگ نے اپنی کتاب کا نام اسی صنعت کے شاہکار کے نام پر رکھا ہے [2] ورجل ایک مشہور رومن شاعر کا نام ہے ۷۰ قبل مسیح میں پیدا ہوا اور ۱۹ قبل مسیح میں وفات پائی۔ اسکا مشہور اور مقبول کارنامہ اسکی نظم "انیڈ" ہے۔ جو ہومر کی نظم ایلیڈ کے طرز پر لکھی گئی ؛

کی مہلک گرفت میں دکھایا گیا ہے۔ عام طور پر یونان میں اس روایت کی صورت یہ ہے کہ صرف دونوں لڑکے اژدھوں کے ہاتھوں ہلاک ہوئے۔ باپ نہیں۔ اسی لئے دونوں صناعوں کے یہاں یکساں طور پر اس واقعہ کا عام روایت سے مختلف طریقہ پر صورت پذیر ہونا خصوصیت کے ساتھ قابل غور ہے۔ اس عجیب مطابقت سے صاف ظاہر ہے کہ یا تو شاعر نے بت تراش کا اتباع کیا یا بت تراش نے شاعر کا۔ اس امر کا فیصلہ کہ دونوں میں سے کس نے نقل اتاری۔ دونوں کے کارناموں کو غور اور توجہ کے ساتھ مطالعہ کرنے سے ہو سکتا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ دونوں میں سے کسی نے بھی ایک دوسرے کی نقل نہ اتاری ہو لیکن اس سے لیسنگ کی تحقیقات اور اس کے نتائج پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ کیونکہ اس نے مقابلہ کے لئے اور شاعری اور نقاشی کے حدود معین کرنے کی غرض سے اس امر کو صحیح تسلیم کر لیا ہے کہ دونوں میں سے ایک نے ضرور دوسرے کی نقل اتاری۔

مجسمہ اور نظم کا فرق۔ یہ فرض کرنے کے بعد کہ صناع نے شاعر کا اتباع کیا ہے۔ لیسنگ کہتا ہے کہ سنگی مجسمہ کئی اہم حیثیتوں سے اسی واقعہ کی لفظی تصویر سے مختلف ہے۔ سب سے پہلی بات یہ ہے کہ ورجل نے لوکوان کو ہیبتناک آوازیں نکالتے ہوئے پیش کیا ہے۔ لیکن سنگی مجسمہ میں لوکوان اور اس کے لڑکوں کے چہروں پر کامل سکون اور ضبط کے آثار دکھائے ہیں۔ جو یونانی نقاشی کی خصوصیت ہے۔ یہ اختلاف اسلئے رونما ہوا کہ بت تراشی کے مقررہ اصول اور حدود کے مطابق اسی کی ضرورت تھی۔ پتھر میں درد بھری آوازوں کا نقش اتارنا کسی طرح ممکن نہیں اور اگر کوئی بت تراش اس قسم کی کوشش کرے تو مجسمے کا حسن غارت ہو جائے گا۔ نہ صرف اس لئے کہ اس قسم کی آوازیں ایک کم ہمت اور

---

[1] لوکوان کا مجسمہ تین بت تراشوں نے بنایا ہے۔ لیکن بجائے جمع کے واحد کا استعمال مطلب کو واضح کرنے کے لئے زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے۔

حقیر روح کا پتہ دیتی ہیں۔ بلکہ اس لئے بھی کہ وہ چہرہ کو کریہ المنظر اور بدنما بنا دیتی ہیں۔ اگر بت تراش لوکوان کا منہ کھول دیتا اور اس کے چیخنے کا اثر چہرہ پہ نمایاں کر دیتا تو تکلیف اور تکلیف کو سکون کے ساتھ برداشت کرنا ان دونوں چیزوں کے شمول سے دیکھنے والوں کے دل میں جو ہمدردی اور رحم کے جذبات پیدا ہوتے ہیں۔ وہ نفرت اور حقارت سے بدل جاتے اور ہم مجبور ہو جاتے کہ مجسمے کی طرف دیکھتے ہی نظریں ہٹا لیں کیونکہ اس کے اندر صناع نے جو حسن پیدا کر دیا تھا۔ وہ اب موجود نہیں ہے۔

ورجل نے دکھایا ہے کہ اژدہوں نے کمر اور گردن میں دو دو لپیٹ دے کر اس کو جکڑ رکھا ہے۔ بت تراش کو اپنے مجسمہ میں اس بیان سے بھی اختلاف کرنا پڑا ہے کیونکہ اگر ایسا کرتا تو جسم پر تکلیف کا اثر نہ دکھا سکتا۔ اور رگوں کا تشنج ظاہر نہ ہو سکتا۔ اژدہوں کے دوہرے پیچ سے قریب قریب سارا جسم ڈھک جاتا۔ اور جو حصہ کھلا رہتا اس سے اندرونی تکلیف کا کسی طرح اندازہ نہ ہو سکتا۔ بت تراشوں نے اپنے مخصوص فن کی ضروریات پر نظر رکھتے ہوئے بہت سے تغیرات کر دیئے۔ اژدہوں کے لپیٹ کو کمر اور گردن سے ہٹا کر رانوں اور بازوؤں پر منتقل کر دیا جس سے مجسمے کا حسن دوبالا ہو گیا۔

ایک اور فرق ورجل کی نظم اور بت تراشوں کے مجسمے میں یہ ہے کہ ورجل نے لوکوان کو مذہبی پیشواؤں کی عبا قبا میں ملبوس دکھایا ہے۔ لیکن مجسمے میں اس کو برہنہ پیش کیا گیا ہے۔ شاعر کے لئے لباس زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ وہ لباس کے موجود ہوتے ہوئے بھی جسم پر تکلیف کا اثر نمایاں کر سکتا ہے۔ ورجل کے لئے لباس کا ہونا نہ ہونا برابر تھا۔ کیونکہ خیال کی آنکھوں سے لباس کسی قسم کے اثر کو چھپا نہیں سکتا۔ لیکن بت تراش کا فرض تھا کہ لوکوان کی روحانی تکلیف کو نظروں کے سامنے کر دے

اور یہ بات اعضا کے تشنج اور جسم کے اینٹھنے ہی سے بہتر طریقہ پر ظاہر ہو سکتی ہے۔

کیا ورجل نے مجسمے سے خیال لیا ہے

لیسنگ نے فنوں کے حدود اور ان کی خصوصیات کے مطابق یہ دکھانے کے بعد کہ بت تراشوں نے ورجل کی نظم سے خیال لیا ہے اور اس کا اتباع کیا ہے۔ اس سوال کے دوسرے رخ پر بحث کی ہے یعنی یہ کہ کیا یہ ممکن ہے کہ شاعر نے مجسمے سے خیال لیا ہو اور اس کا اتباع کیا ہو؟

ورجل کی نظم میں لوکوان کی ہیبتناک آوازوں کا ذکر اصول شعر کے خلاف اور مخل فصاحت نہیں ہے۔ لیکن یہ امر بھی صاف طور پر واضح ہے کہ اس نے مجسمے کو دیکھنے کے بعد یہ واقعہ نظم نہیں کیا ہے۔ مجسمے میں ان آوازوں کا اثر چہرہ پر نہ دکھانا ضروری تھا جس کے وجوہ ہم نے اوپر بیان کر دئے ہیں۔ لیکن اگر شاعر کے سامنے مجسمہ ہوتا اور وہ سکون کے ساتھ تکلیف کو برداشت کرنے کا حسن چہرہ پر دیکھتا اور صبر، بردباری، تحمل اور استقلال کے اعلیٰ اوصاف جو اس مجسمے میں دکھائے گئے ہیں۔ اس کی نظر کے سامنے ہوتے تو وہ ہرگز ان کو نظر انداز نہ کرتا۔ اور ان کے بجائے دردانگیز آوازوں کو بہتر نہ سمجھتا کیونکہ اس کے لئے کامل سکون اور صبر و تحمل کا بیان بھی اتنا ہی آسان ہوتا جتنا دردناک آوازوں اور اعضا شکنی کا ذکر۔

شاعر اور بت تراش کیلئے خیال کی جدت

اسی سلسلہ میں لیسنگ نے نقاش اور شاعر کیلئے اپنے اپنے فن کی خصوصیات اور حدود کے مطابق ایجاد و اختراع کی ضرورت پر بحث کی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ باوجود اس علم کے کہ بت تراش نے شاعر کی نظم سے خیال لے کر مجسمہ تیار کیا ہے۔ اس کی قدر و قیمت و منزلت ہماری نظر میں ذرا بھی کم نہیں ہوئی۔ اس کا سبب یہ ہے کہ بت تراش کیلئے کسی

خیال کو اپنے فن کے ذریعہ ظہور میں لانا اُس خیال کے پیدا کرنے سے کہیں زیادہ
مشکل ہے۔ اس کے برخلاف ایک شاعر کے لئے خیال کی جدّت اور خوبی اس خیال کو
لفظوں میں ادا کرنے سے زیادہ اہم اور ضروری معلوم ہوتی ہے۔ موضوع کی جدّت
ایک بت تراش کا نمایاں وصف نہیں ہے۔ بلکہ اگر اس واقعہ یا شے سے جس کی تصویر
کھینچی گئی ہے۔ لوگ عام طور پر آگاہ ہوں۔ تو بت تراش زیادہ خوبی اور آسانی کے
ساتھ اپنے فن سے کام لے سکتا ہے۔

بعض لوگوں کو یہ خیال پیدا ہو گیا تھا کہ شاعر کی برتری اور خوبی کا انحصار اس
امر پر ہے کہ وہ اپنے الفاظ میں کتنے ایسے مناظر پیش کرتا ہے۔ جن کو مصور اپنے
موقلم سے کپڑے یا کاغذ پر پیش کر سکے۔ یہ خیال مصور اور شاعر دونوں سے عدم
واقفیت پر مبنی تھا۔ شاعر جن مناظر کو اپنے الفاظ میں پیش کرتا ہے۔ ان کی
نوعیت ہمیشہ ایسی نہیں ہوتی کہ ان کو مصور کاغذ یا کپڑے پر پیش کر سکے۔ اسی طرح
یہ بھی ضرور نہیں کہ مصور کی تصویر ہمیشہ شاعر کی طبع آزمائی کے لئے موزوں ہو۔ شاعر
اپنے فن میں جن علامات سے کام لیتا ہے۔ ان میں اتنی وسعت ضرور ہے کہ
وہ قریب قریب مصور کی ہر تصویر کو الفاظ میں رونما کر دے لیکن وہ مصور کے
نتائج سے اسلئے فائدہ نہیں اُٹھاتا کہ وہ خود اپنے جذبات کو الفاظ میں
پیش کرتا ہے جس چیز سے شاعر خود متاثر ہوتا ہے۔ بے اختیار اس کو الفاظ میں
ظاہر کر دیتا ہے۔ یہی اس کا کمال ہے۔

الیڈ کے بعض مناظر۔ کاؤنٹ کیلس[1] نے ہومر کی مشہور رزمیہ نظم الیڈ کے

---

[1] کاؤنٹ کلاڈ کیلس (COMTE DE CLAUDE CAYLUS) (سنہ ۱۶۹۲ء تا سنہ ۱۷۶۵ء)
مشہور فرانسیسی ماہر آثار عتیقہ اور ادیب تھا۔ کچھ مدت فرانسیسی فوج میں ملازم رہا۔ اسکے بعد اطالیہ، یونان
انگلستان جرمنی اور مشرقی ممالک کا سفر کیا۔ بت تراشوں اور مصوروں کی اکاڈمی کا نہایت پرجوش رکن تھا

بعض مناظر تصویر کشی کے لئے منتخب کئے تھے۔ ان مناظر پر غور کرنے سے یہ سوال پیدا ہوتا ہے۔ کہ اُس نے بعض مخصوص مناظر کا انتخاب کیوں کیا اور اسی نظم کے بعض ایسے مناظر کیوں چھوڑ دیئے جو ان سے بہتر معلوم ہوتے ہیں۔ مثلاً پینڈارس کی تصویر جو ہومر نے اپنے الفاظ میں کھینچی ہے۔ نہایت مکمل اور موثر ہے۔ کمان کے ہاتھ میں لینے کے وقت سے لے کر تیر چھوڑنے تک ہر حرکت اس تفصیل اور خوبصورتی کے ساتھ بیان کی ہے کہ اگر ہم تیر اندازی سے قطعاً واقف نہ ہوں۔ تو بھی اس لفظی تصویر کی مدد سے تیر چلانا سیکھ سکتے ہیں۔ یہ ممکن نہیں کہ کاؤنٹ کیلس کی نظر الیئڈ کے اس سین پر نہ پڑی ہو۔ پھر کیا وجہ ہے کہ اُس نے اس منظر کو تصویر کشی کے لئے غیر موزوں سمجھا اور کیوں اس نے ایک دوسرے منظر کو جس میں یہ دکھایا گیا ہے کہ زیوس کے محل میں دیوتاؤں کی مجلس ہو رہی ہے اس مقصد کے لئے مناسب قرار دیا؟

شاعری اور مصوری کی خصوصیات ان دونوں مناظر کا مقابلہ کرنے سے شاعری اور مصوری کی خصوصیات اور ان کے طریق کار کا اندازہ ہو سکتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ شاعری کے لئے تسلسل اور تواتر کی ضرورت ہے۔ یعنی وہ عمل اور حرکت جس کے مختلف اجزا ایک دوسرے کے بعد وقت کے لحاظ سے واقع ہوتے ہیں۔ شاعر کی لفظی تصویر کے لئے نہایت مناسب ہے۔ اس کے برخلاف تصویر کشی کے لئے ایسے واقعہ کی ضرورت ہے۔ جس کے تمام اجزا بیک وقت کسی ایک مقام پر ظہور میں آئیں۔ تیر اندازی کا منظر ایک ایسا منظر تھا۔ جس میں تسلسل ہے۔ اور جس کے مختلف حصے ایک دوسرے کے بعد وقت کی ترتیب اور مناسبت سے واقع ہوئے۔ اسی لئے وہ تصویر کشی کے لئے موزوں نہ تھا۔ دیوتاؤں کی مجلس والا منظر ایک ایسا منظر تھا۔ جس کے مختلف اجزا بیک وقت ایک مقام پر صورت پذیر ہوئے۔ اسی لئے وہ تصویر کشی کے واسطے بہت موزوں ثابت ہوا۔

اجسام یا مناظر تصویر کشی کے لئے زیادہ موزوں چیزیں ہیں۔ مسلسل عمل یا جذبات میں حرکت کا نقشہ شاعری کے ذریعہ بہتر طریقہ پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ مصور بھی حرکت اور مسلسل عمل کی تصویر اجسام کو اس حالت میں پیش کر کے کھینچ سکتا ہے جس سے حرکت اور عمل کی طرف ذہن منتقل ہو سکے۔ اسی طرح شاعر اجسام اور مناظر کی تصویریں اُن اجسام کے مسلسل اعمال اور حرکات کے بیان کے ذریعہ پیش کر سکتا ہے۔ مثلاً اگر ایک مصور جہاز کی تصویر کھینچنا چاہے تو اس کا صرف وہ حصہ دکھا سکتا ہے جو بیک وقت نظر کے سامنے ہو۔ اس کے برخلاف شاعر صرف "تیز رو جہاز" کہہ کر ایک یا دو یہی لفظوں کے ذریعہ جہاز کا مکمل نقشہ ہمارے تصور کے روبرو پیش کر دیتا ہے۔ یا مثلاً ہومر اپنی مشہور نظم میں "ہیلن"[1] کے حسن کا بیان اس طرح نہیں کرتا کہ اس کے رخسار ایسے ہیں، ناک ایسی ہے۔ کان ایسے ہیں بلکہ ٹرائے کے عمر رسیدہ بزرگوں اور بڑے بڑے عقلمندوں پر اُس کے بے نظیر اور بے پناہ حسن کا جو اثر ہوا۔ اُس کو بیان کرتا ہے۔ یہ سب لوگ ایسے تھے جن پر حسن کا اثر ہونا مشکل تھا لیکن جس وقت انہوں نے "ہیلن" کو دیکھا تو نہ اُس کی بدعنوانیاں یاد رہیں۔ اور نہ ان مصائب کا خیال آیا جو اُس کی وجہ سے اس کے ہم وطنوں پر نازل ہو چکے تھے اور سب ایک زبان ہو کر بول اُٹھے۔

"ایسی عورت کے لئے اگر ٹرائے والوں نے اتنی مدت تک مصائب برداشت

---

[1] "ہیلن" زیوس دیوتا کی لڑکی اور مینالاؤس شاہ اسپارٹا کی حسین بیوی تھی۔ "پیرس" کے ساتھ اس کا جانا ہی ٹرائے کی تباہی کا سبب ہوا۔ انگریزی شاعر پوپ نے جو ہومر کی نظم کا ترجمہ کیا ہے۔ اس میں ہیلن کا ذکر ان الفاظ میں کیا گیا ہے:۔

"SHE MOVES A GODDESS AND SHE LOOKS A QUEEN"

رفتار دیویوں کی تو رانی کی شان ہے۔

کئے تو عجب کیا ہے۔ وہ ایک لازوال اور غیر فانی دیوی معلوم ہوتی ہے۔"

یا مثلاً میر حسن کی مثنوی میں وہ منظر بھی مسلسل عمل کی صورت میں دکھایا گیا ہے۔ جہاں بدر منیر نے اوّل اوّل بے نظیر کو دیکھا ہے۔

گئی اس جگہ جب وہ بدر منیر — اور اس نے جو دیکھا شہ بے نظیر
گئے دیکھتے ہی سب آپس میں مل — نظر سے نظر جی سے جی دل سے دل

شاعر اور مختلف اعضاء کا حسن۔ شاعر مصور کی طرح جسمانی حسن کا تجزیہ نہیں کرتا۔ ظاہر ہے کہ جسم کے مختلف اعضاء کی خوبصورتی ہی پر مکمل حسن کا انحصار ہے۔ سب اعضاء کے تناسب سے حسن پیدا ہوتا ہے۔ اگر ہر عضو کا حسن علیحدہ علیحدہ بیان کیا جائے تو سننے والوں پر حسن کا کوئی اثر نہ ہوگا۔ ہمارے یہاں غزل میں کچھ رواج سا ہو گیا ہے۔ کہ آنکھ۔ ناک۔ رخسار۔ زلف۔ کمر وغیرہ کی علیحدہ علیحدہ تعریف کرتے ہیں۔ اور گویا ایک ایک شعر ان چیزوں کے لئے وقف رہتا ہے۔ ممکن ہے کہ ایسے اشعار کسی دلچسپ تشبیہ یا استعارہ کے سبب سے کانوں کو بھلے معلوم ہوں۔ لیکن کوئی خاص کیف یا اثر ان کے اندر نہیں ہوتا۔ مثلاً شاہ نصیر فرماتے ہیں۔

اسکے مضمونِ کمر کی فکر میں عنقا کی طرح — دل ہوا گو بے نشاں پر نام اونچا ہوا

شاہ صاحب موصوف ہی کا ایک اور شعر ہے۔

دوش و کمان و خنجر و شمشیر ہے کہاں — قبضہ میں وہ رکھے ہے ستم گر ہلال چار

مصحفی کا مطلع ہے۔

زلف شکلیں ہو جہاں سنبل کی بو کیا چیز ہے — گل کو کہتا ہے ترا عارض کہ تو کیا چیز ہے

مومن کہتے ہیں۔

دل ہوا خوں خیالِ ناخنِ یار ۔۔۔ تو نے اچھی گرہ کشائی کی

ان اشعار کا جذبات پر کوئی خاص اثر نہیں ہوتا۔ اس کے برخلاف غزل ہی کے جن اشعار میں تمام اعضاء کے تناسب سے حسن کا پیدا ہونا دکھایا جاتا ہے یا جن اشعار میں مجموعی طور پر حسن کا اثر نمایاں کیا جاتا ہے۔ وہ ہمیشہ موثر ہوتے ہیں۔ مثلاً

اک ادا مستانہ سر سے پاؤں تک چھائی ہوئی ۔۔۔ اُف تری کافر جوانی جوش پر آئی ہوئی

خواجہ حافظ کا مشہور شعر ہے۔

ز فرق تا بہ قدم ہر کجا کہ می نگرم ۔۔۔ کرشمہ دامنِ دل می کشد کہ جا اینجاست

غالب کہتے ہیں۔

اے دلِ ناعاقبت اندیش ضبطِ شوق کر ۔۔۔ کون لا سکتا ہے تابِ جلوۂ دیدارِ دوست

اسی طرح ہمارے یہاں اکثر مثنویوں میں "سراپا" کا رواج ہے۔ اس میں سر سے پیر تک تمام اعضا کے علیحدہ علیحدہ اوصاف بیان کئے جاتے ہیں اسی سبب سے ان میں بھی تاثیر نہیں ہوتی۔

محاکات۔ محاکات یا شاعرانہ مصوری بھی جس کو ارسطو نے شعر کا اہم ترین جزو قرار دیا ہے۔ اشیا کے تمام حصوں کو واضح نہیں کرتی۔ محاکات سے مقصود یہ ہے کہ کسی شے یا حالت کو الفاظ میں اس طرح ادا کیا جائے کہ اسکی تصویر نظر کے سامنے آجائے۔ اس مقصد کے لئے شاعر اکثر اس شے کے کسی مخصوص اور نمایاں وصف کی طرف اس انداز سے اشارہ کر دیتا ہے۔ کہ اس سے جذبات متاثر ہو جاتے ہیں حقیقت یہ ہے کہ اصل شے کا جو نقش شاعر کے دل و دماغ پر ثبت ہوتا ہے اس میں وہ تخئیل کا رنگ بھر کر پیش کرتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ عموماً اصل شے کے دیکھنے سے وہ اثر نہیں ہوتا جو شاعر کی تصویر سے ہوتا ہے۔

تصویر اور اصل کی مطابقت ۔ اس کے برخلاف مصور کا فرض ہے کہ ایک ایک عضو کو صاف اور نمایاں طور پر اپنی تصویر میں دکھائے۔ جس چیز کی اُسے تصویر کھینچنی ہے۔ اس کے ہر اس جزو کو جو بیک وقت نظر کے سامنے ہو، نمایاں کر دے۔ اگر وہ اصل سے ذرا بھی دور ہٹ جائے گا۔ تو تصویر نیم مکمل رہ جائیگی، اور اس کے فن میں نقص باقی رہے گا۔ لیکن اگر مصور اپنے فن میں کامل بھی ہے تو اس سے زیادہ کچھ نہیں کر سکتا کہ تصویر کو اصل سے ہوبہو ملادے۔ گویا جو اثر اصل شے کو دیکھنے سے ہوتا وہی تصویر کے دیکھنے سے پیدا ہو جائے ۔

فنون کا فرق محض اصطلاحی ہے

لیکن حقیقت یہ ہے کہ لیسنگ کی نہایت عالمانہ اور نازک توضیح کے بعد بھی جس پر ہم نے اس مقالے کے شروع میں بحث کی ہے۔ مختلف فنون کی حقیقت اور یکسانیت میں کوئی فرق نہیں۔ فن ہر صورت میں ایک ہی چیز ہے۔ جو کچھ فرق ہے وہ محض مادی صورت کا فرق ہے اور اصطلاحی ہے حقیقی نہیں ہے۔ یہ سوال کہ بحیثیت فن کے شاعری۔ بت تراشی، موسیقی وغیرہ میں کیا فرق ہے۔ اور الگ الگ ان کے مقاصد کیا ہیں قریب قریب ایسا ہی ہے۔ جیسے معاشیات میں کوئی یہ پوچھے کہ اپنی مادی حیثیت کے اعتبار سے کونسی چیزیں قیمت رکھتی ہیں۔ اور کون سی نہیں۔ ظاہر ہے کہ اشیا کی مادی حیثیت کوئی قیمت نہیں رکھتی جس چیز کی طلب ضرورت اور حالات کے مطابق زیادہ ہوگی۔ وہی چیز اس وقت ہر دوسری چیز سے زیادہ قیمتی ہو سکتی ہے۔ فن کی تخلیق میں ہمیشہ یکسانیت ہوتی ہے۔ صرف ذرائع اظہار میں فرق ہے۔

—— ٭ ——

باب ششم

جمالیات اور فنونِ لطیفہ

حسن کا اثر۔ انسان اپنے ارد گرد مادّی اور غیر مادی اشیا میں ایک ایسا پہلو پاتا ہے جس کو وہ "حسن" کے لفظ سے تعبیر کرتا ہے۔ حسن و جمال سے جو اثر پیدا ہوتا ہے۔ اور جو کیفیت دل پر طاری ہوتی ہے۔ وہ اُس کیفیت سے مختلف ہے۔ جو عموماً محض حواس ظاہری کی مدد سے ہم حاصل کرتے ہیں۔ اور اُس اطمینانِ قلب اور سرور سے بھی حسن کا اثر جداگانہ ہے۔ جو نیک کردار اور عمل صالح سے رونما ہوتا ہے۔ حسن کی تاثیر قریب قریب ہر شخص پر ہوتی ہے۔ لیکن اکثر وہ لوگ جو تہذیب یا ترقی کے ابتدائی مدارج طے کر چکے ہیں حسن سے متاثر ہونے کے بعد اس امر کی تحقیقات نہیں کرتے کہ آخر حسن کی حقیقت کیا ہے۔ اور اسکی قدر و قیمت کا صحیح اندازہ کیونکر ہو سکتا ہے۔

جمالیات[1] یا فلسفۂ حسن۔ فلسفیوں نے اس گتھی کو سلجھانے کی کوشش کی ہے۔ خصوصیت سے یونانی فلسفیوں نے اس مسئلہ کو نہایت دقتِ نظر کے ساتھ حل کیا ہے جس کا نتیجہ "فلسفۂ حسن" یا "جمالیات" کی صورت میں رونما ہوا۔ جمالیات کا مقصد حسن کی حقیقت واضح کرنا اور اسکا تعلق ایک طرف احساس سے اور دوسری طرف مادّی اشیا سے ظاہر کرتا ہے

حسن کیونکر پیدا ہوتا ہے۔ حسن کا نمایاں ترین وصف مسرت بہم پہنچانا ہے۔ عام طور پر حسن کا سبب تنوع اور اختلاف میں ایک قسم کی یکسانیت، مطابقت اور اتحاد ہے۔ اس وصف کا ادراک ذہن کی مدد سے ہو سکتا ہے۔ تناسب، ترتیب، اس اتحاد اور یکسانیت

---

1. AESTHETICS

کے خاص اجزا ہیں۔ صورت کے خط و خال کا تناسب۔ کسی جانور کے اعضا کا سڈول ہونا۔ ایک عمارت کے منفرق اور موزوں اجزا۔ پھول کے مختلف حصوں کی موزونیت اور مطابقت۔ غرض جتنی ایسی اشیا ہیں جن میں باوجود تنوع اور اختلاف کے ہم ایک خاص قسم کی یکسانیت کا وجود پاتے ہیں۔ جو ان اشیا کے مختلف اجزا کو موزونیت کے ساتھ باہم دگر ملائے ہوئے ہے۔ وہ سب ہمارے دل میں فرحت و انبساط کے جذبات پیدا کرتی ہیں۔

انسانی طبائع پر حسن کا اثر — یہاں ہم چند مثالوں کے ذریعہ انسانی طبائع پر حسن کا اثر واضح کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ فرض کیجیے صبح کا وقت ہے اور سورج کی ہلکی ہلکی کرنیں باغ کے شبنم سے دھلے ہوئے سبزے پر پڑ رہی ہیں۔ یہ منظر ہماری نظر کو بہت خوشگوار معلوم ہوتا ہے۔ اور ہمیں اس سے مسرت حاصل ہوتی ہے۔ اب ایک دوسری مثال لیجیے۔ ہم ایک خوشنما عمارت دیکھتے ہیں جس کے تمام حصوں میں یکسانیت بھی ہے۔ اور مختلف اجزا میں تنوع بھی ہے۔ اس کے علاوہ یہ عمارت قدیم زمانے کی یادگار ہے۔ جب ہم اس عمارت کو دیکھتے ہیں تو بلا ارادہ اور بغیر کوشش کے ان واقعات کی تصویریں ہماری نظر میں پھر جاتی ہیں جو کسی زمانے میں اس عمارت میں گذرے ہیں۔ اس عمارت کو دیکھ کر جو مسرت ہمیں حاصل ہوتی ہے وہ محض احساس ہی کے ذریعے حاصل نہیں ہوتی۔ بلکہ اس میں تصور اور خیال بھی شامل ہے اس کے بعد ایک اور مثال پر غور کیجیے۔ فرض کیجیے ہم مثنوی سحر البیان پڑھ رہے ہیں۔ اور اس مقام پر پہنچے ہیں۔ جہاں نجم النسا بدر منیر کو سمجھانے کے لیے بے نظیر کو برا بھلا کہہ رہی ہے۔ وہ نجم النسا کو بدگوئی سے روکنا چاہتی ہے اور بے نظیر کی غیر حاضری کے متعلق احتمالات کا اظہار کرتی ہے لیکن جب کچھ بس نہیں چلتا تو منہ لپیٹ کر پھر کھٹ میں جا پڑتی ہے۔ اس فطری منظر کے مطالعہ سے جو مسرت ہمیں ہوتی ہے وہ احساسات اور تصورات کے ایک سلسلہ سے ظہور میں آتی ہے۔ جو الفاظ کے ذریعہ پیدا ہوئے ہیں وہ

مسرت ہے۔ جو خاص طور پر "جمالیات" سے متعلق سمجھی جاتی ہے۔ اور جس کا اہم وصف مادی تحریک سے بُعد اور فصل ہے۔ یہ اہم وصف بھی ایک مثال کے ذریعہ بہتر طریقہ پر واضح ہو سکے گا۔

مادی تحریک سے بُعد کی مثال

فرض کیجئے ایک وحشی انسان جنگل میں ایک ہرن کو دیکھ کر خوش ہوتا ہے۔ مگر اسکی خوشی اس توقع پر ہے کہ جب وہ ہرن کو شکار کرے گا۔ تو اُس کا گوشت کھائے گا۔ اور اُس کی کھال کا مالک ہوگا۔ ایک مسافر بھی اس ہرن کو دیکھ کر خوش ہوتا ہے۔ مگر اسکی خوشی کا ذریعہ ہرن کا سڈول اور خوشنما جسم اس کا پھرتیلا پن اور اس کی رس بھری آنکھیں ہیں۔ دونوں وحشی بھی اور مسافر بھی اس جانور کو دیکھ کر مسرت حاصل کرتے ہیں۔ لیکن وحشی کی مسرت اس کی مادی تحریک سے ہوتی ہے کہ وہ اس کا شکار کریگا۔ اور اسکا گوشت کھائیگا۔ اس کے برخلاف مسافر کی مسرت کسی خاص غرض اور مقصد کی بنا پر نہیں ہے اور مادی تحریک سے بعید ہے اس لئے یہ مسرت "جمالیات" کے تحت میں آجاتی ہے۔

جمالیاتی مسرت کی اعلےٰ ترین صورت

کسی تصویر کو دیکھ کر یا کوئی گانا سُن کر جو مسرت ہمیں حاصل ہوتی ہے۔ گو وہ بھی "جمالیاتی" مسرت ہے۔ لیکن یہ مسرت مبنی ہے حواس ظاہری پر۔ اگر اس کا یہ خارجی پہلو باقی نہ رہے تو مسرت کا وجود بھی باقی نہ رہے گا۔ لیکن جس جمالیاتی مسرت کا تعلق ادبیات سے ہے۔ وہ سوائے اُن علامات کے جو خیالات کو آنکھوں یا کانوں تک پہنچا دیں اور کسی خارجی تحریک پر مبنی نہیں ہوتی۔ پس وہ مسرت جو اور لوگوں کے خیالات کے ذریعہ یا خود ہمارے حافظ اور تخئیل کے ذریعہ جذبات و حسیات کو متاثر کرکے پیدا ہوتی ہے "جمالیاتی" مسرت کی اعلیٰ ترین صورت ہے۔ یہ مسرت کم خارجی اور مادی تحریک سے بعید اور بالکل مبرا ہے۔ اور جو شخص اس قسم کی مسرت سے کیف اندوز ہوتا ہے گویا وہ مسرت خود اس کی ملک ہے۔ مثال کے طور پر میر حسن

"سحر البیان" کے وہ اشعار لیجیے جن میں بے نظیر کے ہجر میں بدر منیر کی حالت نظم کی ہے

گئے اس پہ جب دن کئی اور بھی — بگڑنے لگے پھر تو کچھ طور بھی
دوانی سی ہر طرف پھرنے لگی — درِ اشک سے چشم بھرنے لگی
خفا زندگانی سے ہونے لگی — بہانے سے جا جا کے سونے لگی
تپِ غم کی شدت سے وہ کانپ کانپ — اکیلی لگی رونے منہ ڈھانپ ڈھانپ
نہ اگلا سا ہنسنا نہ وہ بولنا — نہ کھانا نہ پینا نہ لب کھولنا
جہاں بیٹھنا پھر نہ اٹھنا اسے — محبت میں دن رات گھٹنا اسے
کہا گر کسی نے کہ "بی بی چلو" — تو اٹھنا اسے کہہ کے "ہاں جی چلو"
جو پوچھا کسی نے کہ "کیا حال ہے" — تو کہنا یہی "ہے جو احوال ہے"
کسی نے جو کچھ بات کی بات کی — یہ دن کی جو پوچھی کہی رات کی
کہا گر کسی نے کہ "کچھ کھائیے" — کہا "خیر بہتر ہے منگوائیے"
کسی نے کہا "سیر کیجیے ذرا" — کہا "بس کہ دل ہے میرا بھرا"
جو پانی پلانا تو پینا اسے — غرض غیر کے ہاتھ جینا اسے
نہ کھانے کی سدھ اور نہ پینے کا ہوش — پھر اس کے دل میں محبت کا جوش
چمن پر نہ مائل نہ گل پر نظر — وہی سامنے صورت آٹھوں پہر
شگفتہ کسی سے سوال و جواب — سدا روبرو اس کے غم کی کتاب
جو آ جائے کچھ ذکر شعر و سخن — تو پڑھنا یہ دو تین شعرِ حسن

غزل

یہ کیا عشق آفت اٹھانے لگا — مرے دل کو مجھ سے چھڑانے لگا
ملا میرے دلبر کو مجھ سے خدا — نہیں تو مرا جی سٹکانے لگا
گنہ چشم خونبار کا کچھ نہیں — مرا دل ہی مجھ کو ڈبانے لگا

فلک نے تو اتنا ہنسایا نہ تھا　　کہ جس کے عوض یوں رلانے لگا
نہیں مجھ کو دشمن سے شکوہ حسن
مرا دوست مجھ کو ستانے لگا

غزل یا رباعی ہو یا کوئی فرد　　اسی ڈھب سے پڑھنا کہ ہو جیسے ورد
سو یہ بھی جو مذکور سے نکلے کہیں　　نہیں تو کچھ اس کی بڑی حاجت نہیں

اس نظم میں جو واقعات بیان کیے گئے ہیں۔ وہ سب مختلف اشیاء کی غم و رنج کی ہجر کی جدائی کی خیالی تصویریں ہیں اور ان کا یکجائی عکس نظم میں جلوہ فگن ہے۔ انہیں اصلی واقعات یا تاریخی صداقت سے کوئی واسطہ نہیں نہ اس غرض سے یہ نظم پیش کی گئی ہے۔ اور نہ اس نظر سے کوئی اس کا مطالعہ کرتا ہے لیکن اس کے اندر ایک خاص اثر اور جذبہ پنہاں ہے۔ جس کے ہم اسی طرح مالک ہیں جیسے خود شاعر۔ وہ غم اور سوز و گداز کا جذبہ ہے ہمدردی کا جذبہ ہے۔ اور یہ ایک ایسی چیز ہے جس کی کوئی منطقی تعریف نہیں ہو سکتی۔ اور جس کو صرف شاعری ہی پورے طور پر ادا کر سکتی ہے۔

حسن اور نیکی۔ جمالیاتی مسرت کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس میں محض افعال سے واسطہ ہوتا ہے ان کے نتائج سے غرض نہیں ہوتی۔ شلر[1] کے نزدیک جمالیاتی مسرت کا تعلق کھیل کود اور بازی کے عام شوق سے ہے۔ ہندو فلسفہ میں دنیا کو بھگوان کی "لیلا" قرار دیتے ہیں یہ بھی اسی خیال کی جھلک ہے۔ جمالیاتی مسرت کی یہی خصوصیت ہے جس سے "حسن اور نیکی" کا فرق واضح ہو جاتا ہے۔ افعال و اعمال کے صدور میں ان کے نتائج پر نظر رکھنا نیکی کے لئے ضروری ہے۔ لیکن احساس حسن کیلئے

---

[1] شلر (JOHANN CHRISTOPH FREDRICK VON) جرمنی کے مقبول ترین شعراء میں گذرا ہے ۱۷۵۹ء میں پیدا ہوا اور ۱۸۰۵ء میں وفات پائی۔

افعال و اعمال کا محض برائے مسرت و تفریح صادر ہونا لازم ہے۔ کامیاب کوشش سے جو خوشی حاصل ہوتی ہے اور کسی امید اور آرزو کے پورے ہونے سے جو سرور میسر ہوتا ہے جمالیاتی مسرت ان دونوں سے مختلف ہے اور جہاں کہیں ان دونوں میں سے کسی سے قریب ہو جاتی ہے۔ وہاں بھی مادی تحریک سے بُعد اور فصل کا اصول اس کو ممیز کرسکتا ہے۔

فن تنقید اور جمالیات۔ یہ حقیقت متفقہ طور پر تسلیم کی جاتی ہے کہ تخلیقی ادب کا انتہائی کمال یہ ہے کہ اس کے ذریعہ نہایت مکمل اور اعلیٰ قسم کی جمالیاتی مسرت حاصل ہوسکے۔ اسی لئے ادبی تنقید میں جمالیات کو نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔ ۱۸۵۳ء میں کزن[1] کے خطبات کا ایک مجموعہ شائع ہوا تھا۔ جس میں فلسفہ قدیم و جدید کے وسیع مطالعہ کے بعد "حسن" اور "فنونِ لطیفہ" کے تعلق پر بحث کی ہے۔ یہ بحث فن تنقید کے لئے نہایت اہم ہے۔ کزن کے نزدیک حسن کی تمیز کے لئے ادراک۔ انفعالی۔ قوت متخیلہ اور ذوق ان سب چیزوں کی ضرورت ہے۔ ان قوتوں کے ذریعہ ہم خارجی حسن کا مقابلہ اس حقیقی حسن سے کرتے ہیں۔ جو خدا نے روح کے اندر ودیعت فرمایا ہے۔ خارجی حسن جیسا کہ ہم اوپر بیان کرچکے ہیں۔ دو متضاد چیزوں پر مشتمل ہے۔ یکسانیت اور تنوع۔ ان دونوں چیزوں کا اجتماع حسن کی تخلیق کا سبب ہے مثال کے طور پر ایک پھول کو لیجئے۔ اس میں یکسانیت ترتیب اور تناسب کے وجود سے کسی کو انکار نہیں ہوسکتا۔ لیکن اسی کے ساتھ رنگوں کا فرق اور ان کی بڑی اور چھوٹے سے چھوٹے جزو کی جداگانہ تکمیل ان چیزوں سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کے اندر تنوع اور اختلاف بھی موجود ہے۔

---

[1] کزن (VICTOR COUSIN) مشہور فرانسیسی ادیب اور فلسفی ۱۷۹۲ء میں بمقام پیرس پیدا ہوا اور ۱۸۶۷ء میں وفات پائی۔

زندگی اور حسن ۔ زندگی کے بغیر حسن کا وجود ممکن نہیں ۔ اور زندگی یا دوسرے
لفظوں میں حرکت "بغیر تنوع" اور اختلاف کے ظہور میں نہیں آسکتی۔ روح
کی پاکیزگی چہرہ پر حسن پیدا کر دیتی ہے نیکی نہ ہو تو بھی انسان بہائم سے زیادہ
حسین معلوم ہوتا ہے۔ اسلئے کہ اُس میں عقل ۔ ذکاوت اور ضمیر کا حسن موجود ہے
بہائم میں جمادات اور غیر ذی روح اشیاء سے زیادہ حسن ہے اس لئے کہ ان میں
اور کچھ نہیں تو احساس ضرور ہوتا ہے۔ مادی اشیا ہمیشہ غیر مادی اشیا سے اثر قبول
کرکے تبدیل ہوتی رہتی ہیں۔ چنانچہ قدرتی موجودات بھی اسی طرح بامعنی اور مؤثر ہیں
جیسے خود انسان ۔

تمثالی حسن ۔ موجودات عالم خواہ وہ کسی قدر حسین اور دلفریب کیوں نہ ہوں
محض حقیقی حسن کے ظہور کا ذریعہ ہیں جسمانی حسن روحانی اور طبعی حسن کا پتہ دیتا
ہے۔ اور اسکا نشان ہے۔ قدرتی موجودات سے ہمیں اتنا موقعہ ضرور مل جاتا ہے
کہ ہم حقیقی اور تمثالی[1] حسن کا تصور کرسکیں۔ لیکن وہ حسن ان اشیا سے مختلف ہے تمثال
یا آئیڈیل سے جتنا قریب ہوتے جایئے وہ اتنا ہی دور ہٹتا جائے گا۔ آپ کسی
بہتر سے بہتر چیز یا عمل کا ذکر مجھ سے کیجئے میں اُس سے بہتر چیز یا عمل کا تصور
کرسکوں گا۔ یہاں تک کہ اس کا سلسلہ خداوند عالم تک پہنچ کر ختم ہوگا۔ گویا حقیقی اور
مطلق تمثال صرف خدائے وحدۂ لاشریک کی ذات ہے۔ پس حقیقی اور تمثالی حسن کا
مظہر خود خدا ہے۔ اور جمال اور جلال[2] دونوں کا سرچشمہ اُسی کی ذات ہے جس میں
مطلق یکسانیت اور بے حد و نہایت تنوع دونوں چیزیں بیک وقت موجود ہیں۔

تخلیقی قوت اور حسن ۔ قدرتی جسمانی یا خارجی حسن سے ہم بار بار محظوظ ہونا
چاہتے ہیں۔ کیونکہ اس سے ہمیں مسرت اور سرور حاصل ہوتا ہے۔ اسلئے ہم اُسے

---

1. IDEAL. 2. SUBLIMITY

خود ظہور میں لانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اسی کوشش کا نتیجہ فنونِ لطیفہ ہیں جن کا انحصار تخلیقی قوت اور ذوق پر ہے۔ اور ذوق نام ہے تخئیل۔ انفعال اور ادراک کے مجموعہ کا۔ تخلیقی قوت نہ تو حسن کو اس طرح پیدا کرتی ہے جو محض خدائی اوصاف کے لئے مخصوص ہے اور نہ وہ نقالی کرتی ہے بلکہ موجوداتِ عالم سے اثر قبول کر کے اس کو پیش کر دیتی ہے۔

حسن کی تخلیق میں ترک واختیار کا عمل

کرون کہتا ہے " ایک حقیقی صنّاع شدید الحس ہوتا ہے اور قدرتی موجودات کا بڑا قدردان اور حسن شناس ہوتا ہے لیکن قدرتی مناظر میں ہر چیز قابلِ قدر نہیں ہوتی۔ اس لئے جو چیز خیال کو متاثر کرتی ہے اس کو منتخب کر لیتا ہے۔ اور جو چیز متاثر نہیں کرتی اس کو ترک کر دیتا ہے مثلاً ایک حسین شخص کے چہرے میں کوئی نقص چھپا یا [illegible] خوبصورت ہونے کے اس کے عادات و خصائل میں کوئی خامی ہے۔ لیکن اگر ہم اس خاص شخص کا تصور کرنا چاہیں تو اس نقص یا خامی کو ترک کر سکتے ہیں۔ تصویر کے لئے یہ نقص یا خامی کوئی وجود نہیں رکھتی یا مثلاً کسی فعل کے بعض اجزا ناخوشگوار ہیں۔ تو ہمارا دماغ آسانی سے اُن اجزاء کے بغیر اس فعل کو اپنے اندر جگہ دے سکتا ہے۔ یہاں دماغ نے ترک اور انتخاب کے ذریعہ کام لیا۔ اب فرض کیجیئے۔ کہ اس شخص کے چہرہ پر ہم ایک خاص ادا اور ایک انداز دیکھنا چاہتے ہیں جو دراصل چہرہ میں موجود نہیں ہے یا اس فعل میں کسی خاص خوبی کی کمی ہے تو ہمارا دماغ اس ادا اور اس خوبی کو مہیا کر سکتا ہے۔ اس طرح ترک واختیار کے ذریعہ خامی اور خرابی کو چھوڑ کر اور کمی اور کسر کو پورا کر کے ہمارا دماغ ایک خیال قائم کر لیتا ہے۔ اور اس چہرے یا فعل کی ایک ذہنی تصویر بنا لیتا ہے۔ یہی وہ خیال یا تصویر ہے جو فنونِ لطیفہ ہمارے سامنے پیش کرتے ہیں۔

فنون ازلی حسن کا مظہر ہیں۔ حُسن صنّاع کے اندر ایک وجدانی کیفیت پیدا کر دیتا ہے۔ اور صنّاع اس امر کی کوشش کرتا ہے۔ کہ جو اثر اس کے دل پر ہوتا ہے۔ وہی دیکھنے والوں اور سننے والوں کے دل میں پیدا کر دے۔ جہاں تک اُس کے امکان میں ہے۔ وہ حسن کو اپنے مخصوص فن کے حدود میں مقیّد کر لینا چاہتا ہے۔ اور حقیقی اور تمثالی حسن تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ فنون کو ازلی حسن کا مظہر مانا جاتا ہے۔ گو فنون ہر فن سے مادّے کی زنجیروں میں جکڑے ہوئے ہیں لیکن اس کے باوجود بے جان اور جامد پتھروں میں گریزاں اور غیر قابو طلب آوازوں میں محدود اور مبہم الفاظ میں صنّاع کچھ ایسا جادو بھر دیتا ہے۔ جس سے خیال منشاء ہوتا ہے۔ اور روح وجد میں آ جاتی ہے۔ غرض فنون لطیفہ اگر وہ حقیقی صنّاع کی کوششوں کا نتیجہ ہیں۔ اور جمیل ہیں۔ جلیل ہیں تو انسان کو اس گوشت و پوست کی دنیا سے ہٹا کر خیال کے سہارے ایک ایسے عالم میں پہنچا دیتے ہیں۔ جو کیف و سرور سے لبریز ہے اور طمانیت قلب اور صداقت کا گہوارہ ہے۔ اور جہاں لازوال انوار خداوندی کا پرتو ہر لحظہ جلوہ فگن ہے۔ امرسن نے کیا خوب کہا ہے۔ "جب شاعر نغمہ زن ہوتا ہے تو دنیا اس امید پر گوش بر آواز ہوتی ہے کہ اب خدائے قدوس کا کوئی راز آشکارا ہونے والا ہے۔"

باب ہفتم

اصول تنقید کی تشکیل

جدت اور تخریبی تنقیدیں۔ گو ادبیات کی ترقی اور نشر و اشاعت کے ساتھ ساتھ قریب قریب ہمیشہ تنقید کے بھی چند مسلمہ اصول موجود رہے ہیں لیکن اس حقیقت سے کسی کو انکار نہیں ہو سکتا کہ ادبیات کے ہر دور میں خود اس زمانے کے ادبی کارنامے تخریبی[1] تنقید سے محفوظ نہ رہ سکے۔ اس کا سب سے بڑا سبب یہ تھا کہ یہ تنقیدیں عموماً حریفانہ جذبہ سے متاثر ہو کر کی گئیں۔ اس قسم کی تخریبی تنقیدوں کی بنیاد ایک بڑی حد تک انہیں خصوصیات اور محاسن پر قایم کی گئی جنھوں نے ان کارناموں کو اس زمانے کی دوسری تصانیف سے ممتاز کیا تھا۔ انسانی فطرت ہے کہ جو چیز اسلاف سے جس طرح چلی آ رہی ہے اور مدتوں کے عمل اور تجربہ کی سند لئے ہوئے ہے۔ اس میں کسی قسم کا ردوبدل یا ترمیم و صاف ستے گوارا نہیں کی جاتی۔ لیکن اسی کے ساتھ ہر زمانے میں ایسے لوگ بھی ہوتے رہتے ہیں جو غیر معمولی ذہانت کے مالک تھے۔ اور جنھوں نے اپنے ہمعصروں کی طرح لکیر کا فقیر بننا پسند نہ کیا اور اپنے لئے نئی راہیں پیدا کریں پھر اکثر آنے والی نسلیں انہیں راہوں پر گامزن ہوئیں۔ ظاہر ہے کہ اگر ایسا نہ ہوتا تو دنیا کی ترقی مسدود رہتی لیکن یہ لوگ عموماً اپنے زمانے میں اپنی جدت طرازی اور اختراع و ایداع کے لئے مطعون رہے۔

باغ و بہار پر اعتراضات۔ زندگی کے ہر شعبہ کی طرح ادبیات میں بھی یہ عمل

---

[1] دیکھو صفحہ ۱۰ کتاب ہذا

برابر جاری رہا ہے۔ جہاں کوئی قدیم روش سے ذرا ہٹا اس پر اعتراضات کی بوچھاڑ شروع کر دی گئی۔ تخئیل۔ طرزِ بیان۔ تاثیر۔ ان میں سے کوئی چیز قابلِ توجہ نہیں رہتی۔ اظہارِ خیال کی قدیم اور مقررہ روش کا ترک کر دینا ہی ایک ایسا گناہ ہے۔ کہ اس کی تلافی کسی طرح ممکن نہیں۔ انیسویں صدی کی ابتدا میں جب ڈاکٹر جان گلکرائسٹ کی ہدایت کے مطابق میر امن نے باغ و بہار ۱۲۱۷ھ صاف شستہ اور سلیس زبان میں لکھی تو ہر طرف سے اُن پر اعتراضات کی بوچھاڑ شروع ہو گئی۔ یہاں تک کہ میرزا رجب علی بیگ سرور نے اپنی مشہور کتاب فسانۂ عجائب (۱۲۴۰ھ) میں جو باغ و بہار سے ۲۳ برس بعد لکھی گئی، ان کی زبان اور طرزِ بیان سے احتراز کر کے صاف اور سلیس اسلوب اختیار کیا ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب مسجع اور مقفّٰے عبارتوں کا عام رواج تھا۔ اور ہر فقرہ تشبیہات اور استعارات سے گرانبار ہوتا تھا۔ ظاہر ہے کہ ایسے زمانے میں میر امن کی کتاب ان کے ہمعصر انشا پردازوں کی نظر میں کیونکر چڑھتی۔ سرور کو کیا معلوم تھا کہ ایک زمانہ ایسا آنے والا ہے جب باغ و بہار کو لوگ آنکھوں میں جگہ دیں گے۔ اور فسانۂ عجائب محض الماریوں کی زینت کا کام دے گی۔

ورڈسورتھ اور تنقید۔ انگریزی زبان کے مشہور شاعر ورڈسورتھ[1] کو بھی اسی قسم کی مشکلات کا سامنا کرنا پڑا۔ چنانچہ اس نے ایسی تنقیدوں کو جن میں زمانہ حال کی تصنیفات کو زمانہ قدیم کے ادبی کارناموں کی مطابقت کے معیار پر جانچا گیا ہے۔ قطعاً بیکار اور فضول قرار دیا ہے۔ ورڈسورتھ نواب مرزا خاں داغ کی طرح شعر کے لئے کسی خاص قسم کی زبان یا مخصوص الفاظ کے استعمال کو ضروری نہیں سمجھتا۔ بلکہ اس نے نہایت سادہ اور سلیس زبان کو جو روزمرہ کی گفتگو میں استعمال ہوتی ہے۔ ترجیح دی ہے۔ ورڈ

---

[1] ولیم ورڈسورتھ (WORDSWORTH) انگلستان کا مشہور شاعر ۱۷۷۰ء میں پیدا ہوا اور ۱۸۵۰ء میں وفات پائی۔

سورتھ کا یہ نظریہ انگریزی زبان میں اُس وقت ایک نئی چیز تھا۔ چنانچہ اس کے ہمعصر نقادوں نے ورڈسورتھ کی شاعری پر نہایت شدید حملے کئے ہیں۔ اسی لئے ورڈسورتھ نے اپنے مجموعۂ نظم کے دیباچہ میں اس نظریہ کی توضیح کی ہے۔ اور اپنی شاعری کی خصوصیات بیان کرتے ہوئے نقد الشعر پر بھی بعض اہم خیالات کا اظہار کیا ہے۔ وہ کہتا ہے :-

لہ "نظم کے مجموعوں پر جو تبصرے کئے جاتے ہیں۔ اُن کے مطالعہ سے اس نتیجہ پر پہنچنے کے لئے ہر شخص مجبور ہوگا کہ ہر مصنف یا شاعر کو بشرطیکہ وہ حقیقی اور اعلیٰ پایہ کا شاعر ہے۔ اور جدت خیال اور ندرت بیان میں ممتاز ہے۔ ضرورت ہے کہ پڑھنے والوں کے اندر ایسا ذوق بھی پیدا کردے جس کی مدد سے وہ اس کے کلام کو صحیح طور پر سمجھ سکیں اور اس سے کیف اندوز ہو سکیں۔ ایسا ہی ہوتا رہا ہے اور ایسا ہی ہوتا رہے گا۔ جو باتیں ایک اعلیٰ پایہ کے خیال آفریں شاعر میں اور اس سے پہلے گزرے ہوئے شعرا میں شامل ہیں (اور بہت سی باتیں شامل ہوتی ہیں) اُن کے لئے تو نا سبق کے شعرا راستہ صاف کر گئے ہیں۔ لیکن جو اسکی مخصوص جدتیں اور خصوصیات ہیں۔ اُن کے لئے اُسے خود راستہ صاف کرنا پڑے گا۔ بلکہ یہ کہنا چاہئیے کہ راستہ نکالنا پڑے گا۔" سلہ

تنقید میں رسمی اور رواجی ضوابط کی پابندی

ورڈسورتھ نے اسی مضمون میں جس کا ذکر سطور بالا میں کیا گیا ہے۔ نہایت وضاحت کے ساتھ اس امر پر بھی بحث کی ہے کہ عموماً نقاد جس قسم کے رسمی اور رواجی قواعد کی رو سے کسی تصنیف کی تعریف یا تنقیص کرتے ہیں۔ وہ کیوں پورے طور پر قابل اعتبار نہیں۔ وہ کہتا ہے کہ صرف رسمی اور رواجی ضوابط اور اوصاف کی پابندی ایسی تصانیف میں بھی ہو سکتی ہے

لہ ورڈسورتھ کی مراد یہاں مصنف سے شاعر ہی ہے۔ سلہ ESSAYS SUPPLEMENTARY

جو اس خاص وصف یعنی تاثیر سے محروم ہوں۔ جس کی بنا پر کسی ادبی کارنامے کو دیرپا اور مستقبل مقبولیت اور ہردلعزیزی حاصل ہو سکتی ہے۔ اس کے برخلاف یہ بھی ممکن ہے کہ وہ کارنامے جن میں رسمی اور رواجی پابندیوں کا خیال نہیں رکھا گیا ہے اس اعلیٰ وصف سے مالامال ہوں۔ تاثیر پیدا کرنے یا مسرت و طمانیت قلب بہم پہنچانے کا وصف جیسا کہ ہم اس سے پہلے بیان کر چکے ہیں، صرف خیال کو متحرک اور متاثر کر دینے کی قوت پر منحصر ہے اور یہ قوت ہر قدم پر رسمی ضوابط اور رواجی اصناف کی پابندیوں میں محصور رہ کر نہیں بلکہ ایک حد تک ان سے آزادی حاصل کر کے کارفرما ہو سکتی ہے۔ اور شاعری کے پیش نظر ایک نقاد کے خیال کو متحرک اور متاثر کرنا نہیں ہوتا بلکہ اس کا مقصد عوام کے دلوں میں جگہ پانا ہے جو اصطلاحی قواعد و ضوابط سے آگاہ نہیں ہوتے شاعری کے لئے صرف ایک پابندی کی ضرورت ہے۔ وہ یہ کہ انسان بحیثیت انسان کے اس کے کلام سے کیف و سرور حاصل کرے نہ کہ بحیثیت ایک قانون دان یا طبیب یا جہازران یا منجم یا فلسفی کے[1]"

گویا بہ الفاظ دیگر ناظر یا قاری کے خیال کو متحرک اور متاثر کر دینے کی قوت تخلیقی ادب کی جان ہے۔ اور یہ وصف تمام اصطلاحی ضوابط کی دسترس سے باہر ہے

میتھو آرنلڈ[2] اور تنقید۔ تقریباً اسی زمانے میں میتھو آرنلڈ کی مشہور کتاب "تنقیدی مقالات" دو جلدوں میں شائع ہوئی جس میں اس نے چند غیر ملکی اور چند انگریزی شعرا کے کلام پر تبصرہ کیا ہے۔ ان دونوں کتابوں سے نمایاں طور پر معلوم ہوتا ہے کہ

---

[1] مقدمہ دیوان ورڈسورتھ۔ [2] میتھو آرنلڈ (METHEW ARNOLD) انگلستان کا مشہور شاعر اور نقاد ۱۸۲۲ء میں پیدا ہوا اور رگبی اور ونچسٹر میں تعلیم پائی۔ ایک عرصہ تک آکسفورڈ میں "شعر و شاعری" کا پروفیسر رہا۔ اس کی کتاب "تنقیدی مقالات" ۱۸۶۵ء میں شائع ہوئی۔ آرنلڈ نے ۱۸۸۸ء میں وفات پائی۔

آرنلڈ کے وقت ہی انگلستان میں تنقید کی روش بدل گئی تھی۔

میتھو آرنلڈ صرف ادبیات ہی کا نقاد نہیں ہے بلکہ اُسے حیات انسانی کا نقاد سمجھنا چاہیئے۔ وہ کسی دور کے ادب کا اندازہ اُس مخصوص دور کے طرز زندگی اور معاشرت کے مطابق ضروری سمجھتا ہے۔ یہی بات اس کی امتیازی خصوصیت ہے۔ آرنلڈ کہتا ہے :-

"تنقید کا مقصد یہ ہے کہ خیالات کی دنیا میں جو کچھ سب سے بہتر ہے
اس پر عبور حاصل ہو جائے اور عبور حاصل ہونے کے بعد اُس کی توضیح
اس طرح کی جائے کہ اس کی مدد سے تازہ اور جدید خیالات کا ایک ذخیرہ
مہیا ہو سکے۔"

آرنلڈ کے نزدیک تنقید کی سب سے بڑی صفت "بے غرضی" اور "بے تعلقی" ہے۔ اور تنقید کے لئے ایمانداری اور قابلیت کا ہونا بھی نہایت ضروری ہے۔

ادبیات کے مطالعہ کے لئے میتھو آرنلڈ نے جو چند نئے اصول قائم کئے ہیں۔ وہ حسب ذیل ہیں :-

مصنف کی شخصیت اور اُسکے زمانے کی ذہنی فضا

۱۔ تخلیقی ادب کی ہر تصنیف میں دو اجزا کا عمل ضرور پایا جاتا ہے۔ مصنف کی شخصیت اور جس زمانے میں وہ مصنف گزرا ہے۔ اس زمانے کی ذہنی فضا۔

آرنلڈ نے اس کلیہ کے ذریعہ اُس ضروری اور مضبوط تعلق کو رونما کیا ہے۔ جو ایک صناع میں اور اس کے زمانے اور ماحول میں ہمیشہ قائم رہتا ہے۔ ادبی کارناموں میں ادیب کی شخصیت اور جس زمانے میں اس نے زندگی بسر کی ہے اس کا اثر ضرور موجود رہتا ہے۔ ان دونوں میں سے اگر صرف کسی ایک کا وجود کسی تصنیف میں رونما ہے تو یا تو وہ تصنیف قطعاً ناکامیاب رہے گی یا اُسے جزوی کامیابی حاصل

ہوگی تخلیقی ادب کے ظہور کے واسطے کسی کا صرف حقیقی اور وہبی شاعر ہونا کافی نہیں ہے۔ بلکہ اس کے لئے ایک مخصوص فضا اور ماحول کی ضرورت ہے۔ ان دونوں چیزوں میں سے کسی ایک کا معدوم ہونا یا کم ہونا تخلیقی ادب کے رونما ہونے میں رخنہ انداز ہوگا۔ یہی سبب ہے کہ تخلیقی ادب اس قدر کمیاب ہے اور یہی وجہ ہے کہ بعض اعلیٰ پایہ کے شعراء اور ادباء کی تصانیف کا اکثر حصہ قریب قریب فضول اور غیر قابل اطمینان ہوتا ہے۔

جب یہ امر مسلمہ ہے کہ تخلیقی ادب کے تمام اصناف میں ان دو اجزا کا موجود ہونا ضروری ہے مصنف کی شخصیت اور اس دور کی ذہنی فضا۔ تو ایک نقاد کا فرض ہے کہ جب کسی مخصوص تصنیف پر وہ تنقید کرے تو یہ دیکھے کہ ان دونوں اجزا کا اثر کس حد تک اس تصنیف پر پڑا ہے۔ لیکن اس کیلئے ضرورت ہے کہ نقاد کو اس زمانے کی تہذیب اور خیال کی روش اور طرز ادا وغیرہ کا پورے طور پر علم ہو۔

شاعری تنقید حیات ہے ۔۔ "شاعری تنقید حیات" ہے اس کا موضوع تمام انسانی اعمال و خیالات ہیں، نہ صرف وہ خیالات جن کا وجود ہر عمل سے پہلے ضروری ہے اور جن کی مدد سے اعمال کا صدور ہوتا ہے بلکہ خاص طور پر وہ خیالات جو نسل انسانی کے ذہنی تجربات اور روحانی بلند حوصلگی کا ذخیرہ ہیں۔

شاعری کو "تنقید حیات" سے تعبیر کر کے آرنلڈ نے شاعری کی نہایت جامع اور مکمل تعریف کی ہے۔ شاعر یا ادیب زندگی کی مثالی یا آئیڈیل تصویر پیش کر کے ایک خاص معیار قائم کر دیتا ہے جس سے روزمرہ کی زندگی کے اصل واقعات کا مقابلہ کیا جاسکتا ہے۔ اور چونکہ اس طرح اصل کا مقابلہ نقشہ مثالی سے حیات انسانی کی کیفیت اور اس کا مقصد سمجھنے میں ہماری مدد کرتا ہے اس لئے آرنلڈ نے شاعرانہ تخیل کی اہم ترین خصوصیت اس کی "قوت ترجمانی" کو قرار دیا ہے۔ وہ رقمطراز ہے۔

"شاعری کی عظیم الشان اور زبردست قوت اس کی ترجمانی قوت ہے۔ اس سے

میری مراد یہ نہیں ہے کہ کائنات کے راز کو یہ قوت آشکارا کر دیتی ہے بلکہ یہ ہے کہ موجوداتِ عالم کو یہ قوت اس طرح پیش کرتی ہے کہ ان سے ہم مکمل طور پر واقف ہو جاتے ہیں۔ اور پورے طور پر ان سے اپنا تعلق سمجھ لیتے ہیں۔ جب خارجی اشیا کے متعلق ہمارے اندر یہ احساس پیدا ہو جاتا ہے تو ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ ہم ان اشیا کے فطرت شناس ہیں اور ان کے ہم ساز و ہمراز ہیں۔ شاعری اس احساس کو ہمارے اندر بیدار کرتی ہے اور یہی چیز شاعری کی اہم ترین خصوصیت ہے۔"[1]

پس بحیثیت "تنقیدِ حیات" کے شاعری سرمایہ دار ہے انسان کے لطیف ترین خیالات کی جن میں زبان اور اسلوبِ بیان کا اعلیٰ ترین حسن موجود ہو۔ شاعر کا کمال اس کی عظمت اور بڑائی مبنی ہے اس امر پر کہ وہ خیالات کا تعلق کس قوت اور کس خوبی سے حیاتِ انسانی کے ساتھ قائم کرتا ہے۔ اس لیے شاعری کا اصل مقصد نہ جذبات کا برانگیختہ کرنا ہے اور نہ ذہنی مسرت بہم پہنچانا۔ بلکہ اس کا مقصد ان دونوں باتوں سے بلند تر ہے۔ وہ انسان کو زندگی سے ہمساز کر دیتی ہے۔ وہ زندگی کا مفہوم سمجھا دیتی ہے۔ اس کی گتھیاں سلجھا دیتی ہے۔ اور یہ بتا دیتی ہے کہ کیونکر زندگی بسر کرنا چاہیئے۔

شاعری اور ترجمانی کی قوت۔ ۳۔ اعلیٰ پایہ کی شاعری میں ترجمانی کی قوت اور خیال کو متاثر کرنے کی قوت کا ہونا ضروری ہے۔ اور شعر کا سب سے بڑا وصف یہ ہے کہ وہ دل سے نکلا ہو۔ شاعر نے جس خیال کا اظہار کیا ہے۔ وہ الفاظ میں ظاہر ہونے سے پہلے اس کی روح میں پیوست ہو چکا ہو۔

"ترجمانی" اور "تاثیر" کے لیے یہ ضروری ہے کہ شاعری یا فنونِ لطیفہ کے

---

[1] تنقیدی مقالات۔ آرنلڈ۔

ذریعہ جو خیالات انسان کے دل و دماغ میں پیدا ہوں وہ تہذیب وقت اور نسل انسانی کی بہترین روایات کے مطابق ہوں۔ مسٹر رسکن کا قول ہے کہ فنون لطیفہ کی عمدگی اور بہتری کا انحصار اس امر پر ہے کہ وہ بہتر سے بہتر خیالات زیادہ سے زیادہ تعداد میں فراہم کر دے۔ اور خیال کے بہتر ہونے سے مراد یہ ہے کہ اس کے اثر سے طبیعت کو فرحت اور ارتفاع حاصل ہو۔"

حقیقت یہ ہے کہ کوئی نظم یا تصویر ہمیشہ دو پہلوؤں سے اثر انداز ہوتی ہے ایک پہلو سے تو وہ اُن لوگوں کو متاثر کرتی ہے جو شاعری یا مصوری یا کسی اور فن کے ماہر ہوں۔ اور دوسرے پہلو سے وہ اُن تمام لوگوں کو متاثر کرتی ہے جو معمولی ذہن اور سمجھ کے مالک ہیں۔ اور عام پبلک کے نام سے موسوم ہیں۔ ظاہر ہے کہ موخر الذکر ہمیشہ زیادہ تعداد میں ہوتے ہیں۔ گو جہاں تک کسی فن کے اصول و ضوابط کا تعلق ہے عوام کی رائے ہرگز قابل وقعت نہیں لیکن جب کسی خاص تصنیف یا فنی کارنامہ کے عام اثر مقبولیت اور ہر دلعزیزی کا اندازہ کرنا ہو تو عوام کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ کیونکہ وہ تصنیف یا فنی کارنامہ مخصوص ماہرین کے لئے ظہور میں نہیں لایا گیا۔ بلکہ اس کا مقصد تمام دنیا کے لوگوں تک پہنچنا ہے۔ پبلک کو حق حاصل ہے کہ وہ کسی فنی کارنامے کے متعلق کامیاب یا ناکامیاب ہونے کا فیصلہ صادر کرے۔ اس حق سے اُسے کوئی نقاد محروم نہیں کر سکتا۔ پس کسی تصنیف یا کسی فنی کارنامے کے محاسن و معائب کا صحیح اندازہ کرنے کے لئے جس چیز کی ضرورت ہے۔ وہ "ذوق" ہے۔ جو کسی مخصوص جماعت یا پیشے کا نہیں بلکہ تمام ذی ہوش اور ذی فہم لوگوں کا حصہ ہے۔ اس میں شک نہیں کہ "ذوق" کا عہد بہ عہد بدلنا ممکن ہے۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ مختلف قوموں کا ذوق اخلاقیات کے معیار کی طرح مختلف ہو۔ لیکن اس کے باوجود ذوق میں ایک حد تک یکسانیت اور استحکام باقی رہتا ہے۔ اس تمام بحث سے نتیجہ یہ نکلا کہ نسل انسانی کے تمام رجحانات

اور اس کی بہترین روایات کی مطابقت فنونِ لطیفہ کے لیے ضروری ہے۔

تنقید کا مقصد اور عمل

ادب کی اہم خصوصیات اور تنقید - پچھلے ابواب میں اس امر کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ متقدمین اور متاخرین میں سے بعض مسلم الثبوت نقادوں نے ادبیات کے مطالعہ کے لیے کن چیزوں کو اہم اور ضروری قرار دیا ہے اور قدیم اور مستند ادبی کارناموں کے محاسن کا اندازہ کرنے کے لیے تنقید ہمیں کن خصوصیات کی جستجو کی طرف رجوع کرتی ہے اور زمانہ حال کے جدید کارناموں کا مطالعہ جنھوں نے ابھی عام مقبولیت اور ہر دلعزیزی کی سند حاصل نہیں کی ہے، کس طرح کرنا چاہیے۔

جیسا کہ ہم پہلے بیان کر چکے ہیں۔ ادبیات کی تین اہم خصوصیات مواد، صورت اور تفریحِ طبع ہیں۔ مواد سے مراد یہ ہے کہ کسی مخصوص تصنیف میں کس قسم کے خیالات پیش کیے گئے ہیں۔ صورت سے مراد یہ ہے کہ وہ خیالات ادب کی اس مخصوص صنف کے مطابق پیش کیے گئے ہیں یا نہیں جس صنف سے وہ تصنیف متعلق ہے اور اگر وہ تصنیف باعث تفریحِ طبع ہے تو لازم ہے کہ اس کے اندر تخیل کو نشاط اور متحرک کرنے کی قوت موجود ہو۔

لیکن ان تمام خصوصیات کا علم انسان کو اسی وقت سے تھا جب سے ادبیات نے بحیثیت فنونِ لطیفہ کے ایک جداگانہ صورت اختیار کی ہے مثلاً افلاطون ان

خصوصیات کے وجود سے آگاہ تھا۔ اس نے صرف مواد یا خیال کو زیادہ اہمیت دی ہے اور ادب کو بہترین خیالات کا حامل قرار دیا ہے لیکن وہ ادب سادہ اور تخلیقی ادب میں کوئی فرق نہیں کرتا۔ اُس کے نزدیک یہ ضروری ہے کہ موجودات عالم کا نقشہ ہو بہو الفاظ میں کھینچ دیا جائے۔ اور زندگی کے واقعات کے متعلق معلومات صداقت کے ساتھ اور اس طرح کہ وہ مفید ہوں فراہم کی جائیں اور جیسا کہ ارسطو نے ثابت کیا ہے افلاطون نے جذباتی صداقت اور بیانی اور منطقی صداقت میں کوئی فرق ملحوظ نہیں رکھا ہے۔

اس کے برخلاف ارسطو نے اس امر کا اندازہ کر کے کہ تخلیقی ادب کی تصانیف کا مقصد تاریخ اور فلسفہ کی تصانیف سے جداگانہ ہے۔ اور ان کا اثر بھی انسانی دل و دماغ پر موخر الذکر تصانیف سے مختلف ہوتا ہے۔ یہ فیصلہ کیا کہ ادب کی اہم ترین خصوصیت صورت یا اسلوب بیان اور ان اصناف کی پابندی ہے جو اعلیٰ پایہ کی مستند تصانیف کے لئے اختیار کئے جا چکے ہیں۔

لیکن ارسطو کے بعد اس امر پر زور دیا گیا کہ ہمیں تخلیقی ادب کی کسی تصنیف میں یہ دیکھنا چاہئے کہ اس تصنیف نے پڑھنے والے پر کیا اثر کیا اور اگر اس میں تخئیل کو متحرک اور متاثر کرنے کی قوت موجود ہے۔ تو ہم اس امر کو کوئی خاص اہمیت نہیں دیتے کہ وہ تصنیف ادب کی کسی مخصوص اور قدیم صنف میں صورت پذیر ہوئی ہے یا نہیں۔

ضوابط اور اصول۔ اگر ہم ایسے فروعی مسائل کو جیسے کہ وزن، صنف، حسن اور زبان وغیرہ ہیں "ضوابط" کے نام سے موسوم کریں اور صداقت، شائستگی و ترتیب اور جذبات اور تخئیل کو متاثر کرنے اور موجودات عالم سے ہم آہنگی اور یکسانیت پیدا کرنے کی قوت کو "اصول" قرار دیں اور اس طرح ضوابط اور اصول میں فرق قائم

کر دیں تو ہم دیکھیں گے کہ تنقید رفتہ رفتہ ضوابط سے کنارہ کشی کی طرف مائل ہے اور
اصول سے پیوستگی اختیار کرتی جاتی ہے۔ ضوابط کی مطابقت ادبی کارناموں میں عہد
بہ عہد یکساں طور پر نہیں کی گئی ہے اور کسی تصنیف کے محاسن و معائب کا اندازہ کرنے
کے لئے ان کی اہمیت پر ہر دور میں اختلاف رہا ہے۔ لیکن اصول کو ہمیشہ یکساں طور پر
اہمیت حاصل رہی ہے۔ ان کا تعلق انسان کی طبعی خصوصیات سے ہے اور ان میں
کسی قسم کی تبدیلی واقع نہیں ہوتی۔ نقاد[1] کا فرض یہ ہے کہ وہ کسی ادبی کارنامے کے محاسن
کا اندازہ کرے نہ کہ اُن ذرائع کا جن کی مدد سے وہ کارنامہ ظہور میں آیا۔ پس نقاد
کو ایک مستند نقاد کی حیثیت اختیار کرنے کے لئے ضروری ہے کہ وہ اُن ضوابط میں جن
کو جزوی اہمیت حاصل ہے اور ان اصول میں جو مستقل ہیں اور ہمیشہ یکساں طور پر
عمل کرتے رہتے ہیں۔ فرق ملحوظ رکھے۔

عام مقبولیت کا معیار۔ کسی فن کے ضوابط اُس فن کے ماہرین کے کارناموں سے
مرتب کئے جاتے ہیں لیکن ان کارناموں نے جو عام مقبولیت اور استناد حاصل کیا وہ
نقادوں کے احسان سے گرانبار ہو کر نہیں بلکہ عوام کی قدر شناسی سے۔ پس جب یہ
معلوم ہو گیا کہ مستند اور مقبول ادیبوں نے اظہار خیال کے لئے جو ڈھنگ اختیار کیا تنقید
کے قواعد و ضوابط اسی کے مطابق ترتیب دیئے گئے۔ اور وہ ڈھنگ اس لئے مناسب
اور موزوں قرار پایا کہ پبلک نے اس پر مقبولیت کی مہر ثبت کر دی۔ تو اس سے یہ نتیجہ
نکلا کہ کسی فنی کارنامے پر دائمی قائم کرنے کا صرف ایک معیار ہے۔ عام مقبولیت اور

مہر قبولیت ثبت کرتی ہے۔

قدیم اور مستند تصانیف پر تنقید۔ جب ایک نقاد کسی قدیم مستند اور مقبول
عام تصنیف پر تنقید کرتا ہے تو اُس کا مقصد عموماً اس تصنیف کے محاسن کی توضیح ہوتا
ہے نہ معائب کی اُسے تلاش ہوتی۔ نقاد کو اس تصنیف کے پڑھنے والوں سے

[1] JUDGMENT IN LITERATURE BY W. B. WORSFOLD

واسطہ ہوتا ہے مصنف سے نہیں۔ وہ یہ واضح کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ مصنف نے
کس قسم کے ماحول میں زندگی بسر کی۔ اور اس کی استعداد اور قابلیت کیا تھی۔ اور ان
چیزوں کا کیا اثر اس کی تصنیف میں نمایاں ہے۔ اس طرح معلومات بہم پہنچا کر نقاد
گویا مصنف کا مقصد اور اس کا نقطۂ نظر سمجھنے میں ہماری مدد کرتا ہے تاکہ ہم خود اس کی
تصنیف پر صحیح رائے قائم کر سکیں۔ پس ادبیات قدیم[1] پر تنقید کرنے سے نقاد کا مقصد
عموماً ان کی ترجمانی ہوتا ہے۔

نئی تصانیف پر تنقید۔ لیکن نئی تصانیف پر تنقید کرنا اس سے کہیں زیادہ مشکل
ہے۔ اس قسم کی تصانیف پر رائے قائم کرنے کے لئے نقاد کو اپنے طریقوں پر کاربند ہونا
پڑے گا۔ جن کے ذریعہ کسی تصنیف میں مواد، اسلوب اور تاثیر ان تین اہم خصوصیات کا
اندازہ کیا جاتا ہے۔ صرف و نحو، عروض اور روزمرہ اور محاورے کی غلطیوں کی طرف
نقاد کو توجہ کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ جن تصانیف میں اس قسم کی غلطیاں موجود ہیں ان کا

---

[1] یہاں "ادبیات قدیم" سے میری مراد CASSICAL ہے۔ حیدرآباد کے بعض اصحاب نے اس کا
ترجمہ "دبستانی" کیا ہے۔ یہ ترجمہ غلط ہے۔ کلاسیکل کے معنی [illegible] کی زبان میں حسب ذیل ہیں۔

"THE WORK THAT BELONGS TO THE CLASS OF THE BEST"

پروفیسر ولیم ہنری ہڈسن نے CLASSICS کی تعریف یہ کی ہے

"A BOOK WHICH HAS STOOD THE TEST OF TIME, AND BY
ITS STABILITY AND PERMANANCA AND UNIVERSALITY AND
PERSISTENCY OF APPEAL HAS GIVEN UNMISTAKABLE
ASSURANCA OF IMMORTAL LIFE.

ظاہر ہے کہ "دبستانی" سے ہرگز یہ معنی پیدا نہیں ہوتے۔

ادبیات میں نہیں ہوتا۔ اس لئے نقاد کی نظر میں وہ قابلِ التفات نہیں ہیں۔ لیکن اگر ایک آدھ جگہ کسی مصنف نے صرف ونحو یا عروض وغیرہ کی بندشیں توڑ دی ہیں تو وہ زیادہ قابلِ گرفت نہیں۔ کیونکہ صرف ونحو اور عروض کے قواعد بڑے بڑے مصنفوں اور شاعروں کے طرزِ نگارش اور استعمال ہی سے اخذ کئے گئے ہیں۔ سو جو چیز اپنیں بنا سکتی ہے۔ وہی ان میں ترمیم اور توسیع بھی کر سکتی ہے۔"

پس نئی تصانیف پر تنقیدی فیصلوں کی بنا انہیں مستقل خصوصیات یا اصول کے موجود یا معدوم ہونے پر رکھنی ہے جو ہم ہر عہد کی مستند اور مقبول ادبیات میں پاتے ہیں۔ جو مستقل ہیں اور ہمیشہ یکساں طور پر عمل کرتے رہے ہیں۔ اور ہمیشہ یکساں طور پر عمل کرتے رہیں گے۔

اصولِ صداقت۔ ان اصول میں جیسا کہ ہم پچھلے ابواب میں واضح کر چکے ہیں سب سے زیادہ اہمیت "صداقت" کو حاصل ہے یعنی وہ مطابقت جو ایک مصنف کی تصنیف میں اور ان موجوداتِ عالم یا حقائقِ زندگی میں ہے۔ جن کا بیان اس تصنیف میں کیا گیا ہے۔ یہ اصول سب سے زیادہ معتبر اور مستحکم ہے۔ کیونکہ اس کے ذریعہ ہم اس امر کا اندازہ کر سکتے ہیں کہ ایک ادبی یا فنی کارنامہ انسانی فطرت کے مطابق ہے یا نہیں اور عام انسانی معتقدات اور رجحانات کا اس میں لحاظ رکھا گیا ہے یا نہیں۔ کسی نئے خیال کا سرمایہ دار ہونا ایک ادبی کارنامے کا اعلیٰ ترین وصف ہے۔ اور اگر وہ خیال جذبات کو متحرک کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ تو وہ تخلیقی ادب کے بلند ترین معیار کے مطابق ہے۔ پس صداقت کی پابندی ادبیات کا اہم ترین وصف ہے۔ اگر ہم مواد یا اسلوب میں سے ایک چیز کو ترک کرنے پر مجبور ہوں تو موخر الذکر کا ترک اولیٰ ہے۔ کیونکہ ایک تصنیف جو واقعاتِ زندگی کے مطابق نہیں ہے فضول اور بیکار ہے۔ خواہ وہ کیسے ہی اعلیٰ درجہ کے اسلوب

بیان میں پیش کی جائے۔

ادب کے مختلف اصناف میں صداقت کا معیار

لیکن ادب کے مختلف اصناف میں صداقت کا معیار مختلف ہے۔ ایک فلسفی ایک مورخ یا ایک سائنس نگار سے ہمیں جس صداقت کی توقع ہے وہ صداقت مطلق ہے۔ ان کی تصانیف میں واقعات کا بالکل صحیح اور بے کم و کاست بیان ہونا چاہیے۔ اس کے برخلاف ایک سیاح اپنے سفرنامہ میں جب مختلف مقامات یا ان مقامات کے باشندوں کا ذکر کرتا ہے تو اس میں صداقت مطلق کی اتنی پابندی ضروری نہیں سمجھی جاتی کیونکہ اس قسم کی تصانیف میں مصنف کی ذات زیادہ نمایاں رہتی ہے۔ وہ اپنی تصنیف میں محض ان اشیا کا بیان پیش نہیں کرتا۔ جو اس نے دیکھی ہیں۔ بلکہ ان خیالات کا اظہار کرتا ہے۔ جو ان مقامات کے مناظر اور وہاں کے باشندوں نے اس کے دماغ میں پیدا کیے۔ لیکن شاعری یا ناول اور ڈرامہ کی صداقت کچھ اس سے بھی مختلف ہے جسے ہم "ادبی صداقت" کے نام سے موسوم کرنا زیادہ مناسب ہوگا۔ کیونکہ شاعر اور ڈرامہ نویس کے واقعات اور افراد تمثالی اور فرضی ہوتے ہیں حقیقی نہیں۔ شاعر یا ڈرامہ نویس جو مناظر اپنے الفاظ میں پیش کرتا ہے یا جن افراد کا تذکرہ اپنی تصنیف میں کرتا ہے۔ وہ سب فرضی اور اس کے دماغ کی تخلیق ہوتے ہیں۔ پس شاعری یا افسانے کی صداقت اصل میں خیال کی صداقت ہے۔ مصنف نے جو کچھ اپنی تصنیف میں پیش کیا ہے۔ وہ پبلک کے تجربہ اور اس کے رجحانات طبعی کے مطابق ہونا چاہیے۔ یہی "مطابقت" "ادبی صداقت" ہے۔ مثلاً رتن ناتھ سرشار نے جو متعدد مناظر اور افراد کی تصویریں فسانۂ آزاد میں پیش کی ہیں۔ گو وہ صحیح واقعات پر مبنی نہیں ہیں۔ لیکن اس وقت کے اودھ کی جیتی جاگتی تصویریں ضرور ہیں۔ بعض اوقات ادبی صداقت کا اثر اس صداقت سے کہیں زیادہ دلنشین ہوتا ہے۔ جو واقعات اور

حالات پر مبنی ہو۔ مثلاً اگر ہم اس امر کا اندازہ کرنا چاہیں کہ جذبۂ محبت کا انسان کے دل و
دماغ پر کیا اثر ہوتا ہے تو ہمیں اپنے کسی دوست کی عاشقانہ زندگی کا خیال نہیں آتا بلکہ
ہمارا ذہن "زہر عشق" یا "سحر البیان" یا میر تقی میر کے کسی شعر کی طرف منتقل ہوتا ہے پس
خیال کی صداقت جو ادبی کارناموں میں رونما ہوتی ہے "تاریخی صداقت یا صداقت مطلق
سے زیادہ بلند مرتبہ ہوتی ہے۔ کیونکہ تاریخی صداقت محض واقعات کی نقل ہے اور
وہ بھی صرف کسی ایک عہد کے واقعات کی۔ اس کے برخلاف ادبی صداقت [illegible]
کے اندر پائی جاتی ہے۔ وہ نسل انسانی کے عام تجربات اور اس کے طبعی رجحانات اور اس کی
بہترین روایات کا آئینہ ہوتی ہیں۔ اور یہ تجربات۔ روایات اور رجحانات کسی ایک عہد
یا ایک ملک کے اندر محدود نہیں ہوتے۔ اسی لئے ارسطو نے کہا ہے کہ "شاعری میں تاریخ
سے زیادہ وسیع اور زیادہ بلند مرتبہ صداقت ہوتی ہے کیونکہ شاعری میں تعمیم ہے
اور تاریخ میں تخصیص۔"

اصول تناسب و ترتیب۔ ادبیات کے اصول میں "تناسب و ترتیب" بھی نہایت
ضروری چیز ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ کسی ادبی کارنامے کی صورت یا اسلوب اس
کے نفس مضمون اور موضوع کے مطابق ہو۔ تناسب کی ضرورت تمام فنون لطیفہ میں
ہے۔ پہلی بات یہ ذہن میں رکھنا چاہیئے کہ ایک صناع کو اپنے مخصوص فن کی ضروریات
اور اس فن کے مقررہ حدود کی مطابقت پر نظر رکھنا ضروری ہے۔ فرض کیجئے ایک
مصور کسی چیز کی تصویر کھینچنے میں اس چیز کے بعض اجزا اور اوصاف کو نمایاں کرتا ہے
اگر ایک شاعر بھی انہیں اجزا اور اوصاف کو نمایاں کرنے کی کوشش کرے تو ممکن ہے
کہ شعر میں کوئی خوبی پیدا نہ ہو کیونکہ ہر دو فن کے حدود اور ان کی ضروریات مختلف
ہیں۔

ادبیات میں یہ اصول "ادب سادہ" اور "تخلیقی ادب" دونوں کو احاطہ کئے ہوئے

ہے ۔ کسی تصنیف کی صورت اور اسلوب کا اس تصنیف کے مضمون یا موضوع کے مطابق ہونا ضروری ہے ۔ مثلاً یہ کہ نثر میں ہو یا نظم میں ۔ مجمل ہو ۔ یا مفصل ۔ فرض کیجئے ایک مورخ کو بہت سے واقعات بیان کرنے ہیں ۔ ظاہر ہے کہ وہ وزن کی الجھن میں نہ پڑے گا ۔ اور سادہ اور سلیس نثر میں ان واقعات کو پیش کرے گا ۔ اس امر کا خیال رکھے گا کہ واقعات ترتیب اور تسلسل کے ساتھ بیان کئے جائیں ۔ جو باتیں ضروری اور اہم ہیں ۔ ان کو نمایاں کیا جائے ۔ جو غیر ضروری ہیں ۔ ان پر زور نہ دیا جائے اس کے برخلاف اگر ایک شاعر اپنے کسی خیال کو الفاظ کا جامہ پہنانا چاہتا ہے تو وہ قدرتاً کسی مخصوص صنعت سخن کو اس مقصد کے لئے اختیار کرے گا تاکہ وہ خوبی اور خوش اسلوبی کے ساتھ نظم ہو جائے ۔ اور پڑھنے والوں کو متاثر کر سکے ۔ شاعر کی صنعت اس کے الفاظ کی رہین منت ہوتی ہے ۔ شاعر کے الفاظ محض کسی واقعہ یا خیال کے اظہار ہی کا ذریعہ نہیں ہوتے بلکہ وہ موجودات عالم کے اس نقش کو روشنا کرتے ہیں جو شاعر کے دماغ پر ثبت ہوا ہے ۔ اسی لئے وہ جذبات کو متحرک اور متاثر کرتے ہیں ۔

اصول تناسب و ترتیب کو ارسطو نے تخلیقی ادب کی اہم ترین خصوصیت قرار دیا ہے اور خود بیتدیا ٹریجڈی کو تخلیقی ادب کے تمام اصناف میں سب سے زیادہ بلند مرتبہ اور ترقی پذیر تصور کر کے پلاٹ کی برتری اور تفوق پر بہت زور دیا ہے ۔

پس وہی ادبی کارنامے جذبات کو متحرک اور متاثر کر سکتے ہیں جن میں تناسب اور ترتیب کا وصف موجود ہے ۔

اصول رنگ آمیزی تخئیل ۔ تخلیقی ادبیات کی ایک اور اہم اور مستقل خصوصیت تصور اور تخئیل کی رنگ آمیزی ہے ۔ اس اصول کے مطابق یہ ضروری ہے کہ موجودات عالم کے ذہنی پہلو کو جمالیاتی نقطۂ نظر سے مصنف اپنے الفاظ میں

رونما رہے۔ اگر کوئی مصنف موجوداتِ عالم یا واقعاتِ زندگی کا بیان بالکل اصل
کے مطابق پیش کر دے تو اس کی تصنیف کا شمار تخلیقی ادب میں نہ ہوگا۔ تفریحِ
خاطر اور مسرت بہم پہنچانا جو تخلیقی ادب کا ضروری وصف ہے۔ صرف تخیل کی رنگ
آمیزی اور جمالیات کی اثراندازی ہی کے ذریعہ حاصل ہو سکتا ہے۔

لیکن تخیل کی رنگ آمیزی اور کسی شے کے ذہنی پہلو کو رونما کرنے کے لئے
بھی کچھ حدود متعین ہیں۔ اس کا تعلق اصول صداقت کے تحت دیکھا ہوتا ہے جو "ادبِ سادہ"
اور "تخلیقی ادب" دونوں کی اہم ترین خصوصیت ہے۔ لیکن یہ امر پیش نظر رکھنا چاہئیے
کہ تخلیقی ادب کی صداقت خیال کی صداقت ہے، منطق کی صداقت نہیں۔ رنگ آمیزی
تخیل کے لئے ضروری ہے کہ اول سے آخر تک رنگ آمیزی یکساں طور پر باقی رہے
ایسا نہ ہونا چاہئیے کہ ایک ہی تصنیف میں کہیں فرضی واقعات ہیں۔ اور کہیں اصلی
دوسری بات یہ ہے کہ تخیل کی رنگ آمیزی کے لئے مصنف کو انسان اور اس کے
ماحول سے مکمل طور پر واقف ہونا بھی لازمی ہے۔ ورنہ واقعاتِ زندگی سے
مماثلت نہ پیدا ہوگی۔ تخلیقی ادب کے لئے جس طرح یہ ضروری ہے کہ وہ بالکل
اصل کے مطابق نہ ہو۔ اسی طرح یہ بھی ضروری ہے کہ اصل سے زیادہ دور نہ ہٹے۔

ان اصول پر عمل کرنے کا طریقہ:- ان اصول یا ادبیات کی مستقل خصوصیات
سے آگاہی حاصل ہونے کے بعد اب یہ سوال باقی رہ جاتا ہے۔ کہ ادبیات کے محاسن
اور معائب کا اندازہ کرنے کے لئے ان اصول پر عمل کرنے کا طریقہ کیا ہے؟ اصول
صداقت کے ذریعہ ہم مواد یا نفسِ مضمون کے محاسن کا اندازہ کر سکتے ہیں۔ اصول
مناسبت و ترتیب کے ذریعہ اسلوبِ بیان کے محاسن کا اور اصول رنگ آمیزی تخیل
کے ذریعہ تفریحِ خاطر اور تاثیر کا اندازہ ہو سکتا ہے۔ لیکن کسی مخصوص تصنیف کے اندر
یہ تمام محاسن تلاش کرنے کے لئے ان اصول پر عمل کرنے کا کیا طریقہ ہونا چاہئیے۔

اس کا صرف ایک طریقہ ہے جس کا ذکر ہم پہلے کر چکے ہیں۔ یعنی مستند
اور قدیم ادبیات سے مقابلہ۔ زیرِ تنقید تصنیف ادبیات کی جس صنف سے
متعلق ہے۔ اسی صنف کے کسی قدیم شاہکار سے اس کا مقابلہ ہمیشہ مفید ثابت ہوگا۔
اولیور کا قول ہے "اعلیٰ ذوق کسی مصنف کے محاسن سے مسرت حاصل کرتا ہے
اور اس کے معائب کو پسندیدہ نظر سے نہیں دیکھتا۔ اور اگر کوئی شخص یہ معلوم
کرنا چاہتا ہے کہ اس کے اندر یہ قوت موجود ہے یا نہیں تو میں اسے رائے دوں گا کہ وہ
گذشتہ زمانے کے مشہور اور مستند شاہکاروں کا مطالعہ کرے جن کے محاسن
کا اندازہ اس قدر طویل مدت سے برابر کیا جا رہا ہے اور جن کی مقبولیت میں اس
وقت تک کوئی فرق نہیں پڑا ہے"

ہمیشہ مستند اور مسلم الثبوت اساتذہ کے کلام کے مطالعے سے ذوق کی تربیت
ہوتی ہے۔ اور انہیں اساتذہ کا کلام نئے کارناموں کے محاسن و معائب کا اندازہ
کرنے کے لیے محک اور معیار کا کام دیتا ہے۔ اس کی ضرورت نہیں ہے کہ مستند اساتذہ
کی تصانیف میں بعینہٖ اسی خیال کو تلاش کیا جائے جس کے محاسن کا اندازہ ہم کسی
نئے کارنامے میں کرنا چاہتے ہیں۔ صرف اس موضوع پر کسی مستند اور مسلم الثبوت
مصنف کی تصنیف یا اس تصنیف کا کوئی خاص حصہ مقابلے کے لیے کافی ہے۔ ایک
نئے مصنف کے خیال کی جدت یا اسلوبِ بیان کی ندرت کے اثر کو اس قسم کا مقابلہ
کم نہیں کرے گا۔ بلکہ اور زیادہ نمایاں کر دے گا۔

ادب کا مطالعہ

ادب اور مصنف کی شخصیت ۔ ہم اپنے تجربات ۔ مشاہدات اور خیالات کو خود اپنی ذات تک محدود رکھنا نہیں چاہتے بلکہ ان کو دوسروں تک پہنچانا چاہتے ہیں یہی خواہش ادب کے وجود کا باعث ہوئی ہے۔ ہمیں دوسرے لوگوں کے مشاہدات اور تجربات اور حسیات سے بھی بہت دلچسپی ہے۔ خصوصیت سے اگر ہمیں یہ معلوم ہو کہ وہ اشخاص زندگی کے نشیب و فراز سے کما حقہ واقف ہیں۔ حیات انسانی کا مطالعہ عمیق نظر سے کر چکے ہیں اور ان کے بیان میں تاثیر اور زور ہے تو ہم غیر معمولی توجہ کے ساتھ اس طرف رجوع ہو جاتے ہیں ادب سے عام دلچسپی کا سبب یہی ہے

ادب زندگی کی ترجمانی کرتا ہے مگر یہ ترجمانی ادیب یا ترجمان کے نقطہ نظر سے ہوتی ہے۔ مصنف کی شخصیت اس کی تصنیف میں ہمیشہ رونما رہتی ہے ایک ادبی کارنامہ مصنف کے دل و دماغ سے اس کی ذاتی خصوصیات کا رنگ لئے ہوئے نکلتا ہے۔ مصنف خود اپنی تصنیف میں جلوہ فرما ہوتا ہے۔ کسی ادبی تصنیف کا مطالعہ گویا اس تصنیف کے مصنف کا مطالعہ ہے جب ہم کسی ادبی تصنیف کا مطالعہ کرتے ہیں تو یہ سمجھنا چاہئے کہ اس کتاب کے مصنف سے ہم کلام ہوتے ہیں۔ جو کچھ وہ کہنا چاہتا ہے ہم اس کو بغور سنتے ہیں اور اس کے خیالات اور جذبات سے ہمساز اور ہم آہنگ ہونے کی کوشش کرتے ہیں۔ ہم اس امر کا اندازہ کرتے ہیں کہ اس نے زندگی کو کس نظر سے دیکھا ہے۔ زندگی

ہیں کیا باتیں پائی ہیں۔ اور اس سے کیا حاصل کیا ہے۔ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ دنیا اور دنیا کی چیزوں نے اس پر کیا اثر کیا ہے اور اس کی شخصیت کے ذریعہ ان کی ترجمانی کس طرح ہوئی ہے۔

ادب کے مطالعہ میں مصنف کی شخصیت کو جو اہمیت حاصل ہے وہ اسلوب بیان یا اسٹائل کے مسئلہ کو سمجھنے کے بعد زیادہ اچھی طرح واضح ہو جائے گی۔

اسلوب بیان یا اسٹائل۔ اسلوب بیان یا اسٹائل سے مراد کسی مصنف کا وہ طرز تحریر ہے جو اسی مصنف کے ساتھ مخصوص ہو۔ اور اس کی تحریر کی امتیازی خصوصیات کا حامل ہو۔ اہل طرز بھی وہی الفاظ استعمال کرتا ہے جو اور اہل زبان استعمال کرتے ہیں۔ لیکن وہ ان الفاظ کو کچھ اس طرح ترتیب دیتا ہے کہ اس کی تحریر میں ایک امتیازی شان پیدا ہو جاتی ہے جو اسے اور تمام تحریروں سے علیحدہ کر لیتی ہے۔

اسلوب بیان کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں مصنف کی شخصیت نمایاں رہتی ہے۔ بوفان[1] کا قول ہے کہ "اسلوب خود مصنف کی شخصیت ہے"۔ اسلوب بیان میں مصنف کی ذاتی اور شخصی خصوصیات کا نمایاں ہونا لازمی ہے۔ ایک شاعر یا ادیب عام تجربات اور حالات کو اپنے الفاظ میں پیش کرتا ہے لیکن جس شاعر یا ادیب نے زبان پر حاکمانہ قدرت حاصل کر لی ہے اور الفاظ اور محاورات کو وہ اپنے مخصوص انداز میں استعمال کرنے پر قادر ہے اور عام تجربات اور حالات کو اپنی ذات پر منعکس کر کے اس طرح پیش کرتا ہے کہ ان الفاظ اور محاورات میں خود اس کی شخصیت رونما ہو جاتی ہے وہ شاعر یا ادیب اہل طرز کہلاتا ہے۔

---

[1] بوفان (GEORGE LOIS BUFFON) فرانس کے مشہور ماہر نباتات کا نام ہے۔ ۱۷۰۷ء میں پیدا ہوا۔ اور ۱۷۸۸ء میں وفات پائی۔

یہاں یہ سوال پیدا ہو سکتا ہے کہ اگر اسلوب بیان کا دار و مدار تمام تر کسی تحریر میں اس تحریر کے مصنف کی شخصیت کے رونما ہونے پر ہے تو ہر شخص جو الفاظ میں اپنے خیالات کے اظہار پر قادر ہے۔ ایک مخصوص اسلوب کا مالک ہے۔ اس میں شک نہیں کہ یہ ایک حد تک صحیح ہے لیکن اصطلاح میں اسلوب بیان سے تحریر کی جو خصوصیت مقصود ہے۔ وہ محض مصنف کی شخصیت کے رونما ہونے تک محدود نہیں ہے۔ یہ امر واقعہ ہے کہ ہر شخص کے خیالات مختلف ہوتے ہیں ایک چیز کو دیکھ کر مختلف لوگوں کے دماغ میں مختلف خیالات پیدا ہوتے ہیں۔ ہر شخص اپنے ماحول سے مختلف طریقہ پر اثر پذیر ہوتا ہے۔ زندگی کے معمولی سے معمولی واقعے سے متعلق بھی ہمارا نقطۂ نظر قریب قریب ہمیشہ مختلف ہوتا ہے۔ لیکن ہم میں سے بہت ہی کم ایسے ہوتے ہیں۔ جو اپنے نقطۂ نظر کو الفاظ کا جامہ پہنانے میں پورے طور پر کامیاب ہو جائیں۔ زیادہ تعداد ایسے لوگوں کی ہوتی ہے کہ جو کچھ وہ کہنا چاہتے ہیں۔ اگر اس کا کچھ حصہ بھی الفاظ میں سما گیا اور مطلب قریب قریب ادا ہو گیا تو مطمئن ہو جاتے ہیں اور اس حصہ کو ادا کرنے کے لئے بھی وہ لاکھوں مرتبہ کے استعمال کئے ہوئے جملوں اور الفاظ کی ترکیبوں کا سہارا ڈھونڈتے ہیں تاکہ پڑھنے والے ان جانے پہچانے جملوں اور ترکیبوں کی مدد سے مفہوم کا اندازہ کر سکیں۔ یہ الفاظ اور جملے پرانے گھسے ہوئے سکوں کی طرح ہوتے ہیں جیسے کوئی کسی خاص شخص کو شکل کے سبب پہچان لیتے ہیں۔ گو ان کے نقوش مٹ چکے ہیں اور پڑھے نہیں جاتے لیکن یہی الفاظ جب ایک صاحب طرز کے قلم سے اس کی شخصیت کا اثر لئے ہوئے نکلتے ہیں تو ان کے اندر ایک نئی زندگی پیدا ہو جاتی ہے۔ اور وہ تازگی اور کشش اور تاثیر سے لبریز ہوتے ہیں۔ یہی اسلوب بیان کی خصوصیت ہے۔

الفاظ کسی چیز یا خیال کے لئے علامات کا کام دیتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ خیالات

کی کوئی انتہا نہیں۔ اور کسی زبان کے الفاظ کی تعداد خواہ وہ کتنی ہی وسیع زبان کیوں نہ ہو محدود ہوتی ہے۔ لیکن الفاظ میں ایک قسم کی نرمی ملائمت اور لچک ہوتی ہے کہ اگر کسی لفظوں کے صناع نے ان پر قابو پالیا انسان کو اپنی مرضی کے مطابق استعمال کرنے پر وہ قادر ہو گیا۔ تو ان میں تازہ روح پیدا ہو جاتی ہے۔ کسی کامل صناع کے اشارے سے صرف ایک لفظ متعدد مناظر یا جذبات یا واقعات کی تصویریں نظر کے سامنے پیش کر دیتا ہے۔

زبان پر قابو حاصل کرنا آسان نہیں ہے۔ ہر وہ شخص جس کو تحریر یا تقریر کا کام پڑتا ہے۔ اپنے خیالات کو مکمل طور پر الفاظ میں ظاہر نہیں کر سکتا۔ زبان کی اس خصوصیت سے سب آگاہ ہیں کہ وہ خیال کو ہر طرف سے گھیر لینا چاہتی ہے اور اگر ہم اس کے بس میں آ جائیں تو وہ ہمارے خیالات کے پر کاٹ دیتی ہے۔ صاحبِ طرز کو بھی ان مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ لیکن اس میں اور عام مصنفوں میں فرق یہ ہوتا ہے کہ عام مصنف جہاں تک زبان اجازت دے۔ اپنے خیالات کے کچھ حصہ کو ادا کرنے ہی پر قانع رہتے ہیں لیکن صاحبِ طرز کو زبان پر حاکمانہ قدرت حاصل ہوتی ہے اور الفاظ اس کے مطیع اور تابع فرمان ہوتے ہیں۔

اسلوبِ بیان کا داخلی پہلو۔ اسلوبِ بیان کے دو پہلو ہیں ایک داخلی اور ایک خارجی۔ داخلی پہلو خیال سے متعلق ہے اور خارجی زبان سے۔ پوپ[1] نے اسلوبِ بیان کی تعریف یہ کی تھی کہ "اسلوب خیال کا لباس ہے"۔ لیکن یہ تعریف صحیح نہیں ہے کیونکہ اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ اسلوب کوئی ایسی چیز ہے جو مصنف جدا ہو سکتی ہے۔ اور وہ اس کو جب چاہے اختیار کر سکتا ہے اور جب چاہے

---

[1] پوپ (ALEXANDER POPE) انگریزی زبان کا مشہور شاعر [illegible] میں پیدا ہوا اور [illegible] میں وفات پائی۔ پوپ کا سب سے بڑا کارنامہ ہومر کی مشہور نظم ایلیڈ کا انگریزی زبان میں ترجمہ ہے۔

ذکر کرسکتا ہے۔ کارلائل[ل] نے اس کا جواب یہ دیا تھا کہ "اسلوب ایک مصنف کا کوٹ نہیں ہے بلکہ اس کی جلد ہے۔" کارلائل کی اس تعریف سے اسلوب بیان کا داخلی پہلو واضح ہو جاتا ہے۔ جب تک ایک مصنف کسی چیز کا اثر خود اپنے دل پر قبول نہ کرے گا وہ کسی طرح موثر طریقہ پر اس چیز کے متعلق اظہار خیال نہیں کر سکتا۔ مصنف جس موضوع پہ اپنی تصنیف میں اظہار خیال کرتا ہے اگر اس موضوع کے تمام پہلوؤں کو اس نے اپنے دل میں جذب کر لیا ہے۔ اور اس سے خاص طور پر اثر قبول کیا ہے۔ تو وہ اس موضوع پر اظہار خیال کا طریقہ بھی خاص اور سب سے علیحدہ اختیار کرے گا۔ اگر خیال اپنا ہے تو طرز بیان بھی اپنا ہی ہوگا۔ خیال اور الفاظ ہمیشہ ایک دوسرے سے پیوستہ رہتے ہیں۔ ایک خیال صرف ایک ہی طرح ادا ہو سکتا ہے۔ اگر کسی خیال کو الفاظ میں ظاہر کرنے کے بعد ان الفاظ کو بدلنے کی کوشش کی جائے تو اس تبدیلی کا اثر خیال پر بھی ضرور پڑے گا۔ کیونکہ الفاظ ہم معنی اور مترادف نہیں ہوتے۔ ہر لفظ کا مفہوم جدا گانہ ہوتا ہے عرف عام میں جو الفاظ ہم معنی اور مترادف کہلاتے ہیں۔ ان کے مفہوم میں قطعی اور مکمل یکسانیت نہیں ہوتی۔ کچھ نہ کچھ فرق ضرور ہوتا ہے۔ خواہ وہ کتنا ہی نازک سہی زبان بالآخر محدود ہوتی ہے۔ اس میں اتنی وسعت نہیں ہوتی کہ وہ ایک بالکل بیکار اور فضول لفظ کا بار برداشت کر سکے۔

پس اسلوب بیان کا داخلی پہلو اس قدر اہم ہے کہ کسی مصنف کے اسلوب کا اندازہ کرتے وقت اس کو کسی طرح نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ صاحب طرز کے خیالات کے ساتھ خود اس کی روح اس کے جسم سے کھینچ کر الفاظ میں آ گئی ہے۔

[ل] کارلائل (THOMAS CARLYLE) انگلستان کا مشہور انشاء پرداز اور مورخ ۱۷۹۵ء میں پیدا ہوا۔ اور ۱۸۸۱ء میں وفات پائی۔ کارلائل اپنے اسلوب بیان کے لئے خاص طور پر مشہور ہے

اسلوب بیان کا خارجی پہلو۔ اسلوب بیان کا خارجی پہلو زبان سے متعلق ہے جس کو ہم ایک حد تک سطور بالا میں واضح کر چکے ہیں۔ ایک صاحب طرز کو زبان پر قدرت حاصل ہوتی ہے، اور وہ الفاظ کو اپنی مرضی کے مطابق مفہوم ادا کرنے پر مجبور کر دیتا ہے۔ اور الفاظ کی گنجائش سے کہیں زیادہ مفہوم ان کے اندر بھر دیتا ہے۔ اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ صرف اس کے قلم کے جادو نے الفاظ میں اتنی وسعت پیدا کر دی کہ وہ اس بار کو برداشت کر سکیں۔

نثر اور نظم۔ اسلوب بیان کا عمل نثر اور نظم دونوں میں ہوتا ہے۔ لیکن کچھ فرق کے ساتھ۔ خیال کے متحرک اور متاثر ہونے کے بعد طبع انسانی میں قدرتاً ایک قسم کا جوش پیدا ہو جاتا ہے۔ اس جوش کے اظہار کا ذریعہ نظم ہے۔ جس میں نہ دلائل و براہین کی ضرورت ہے اور نہ استنباط نتائج کی حاجت۔ اس کے برخلاف نثر میں الفاظ کے مفہوم کا ایک حد تک متعین ہونا۔ بیان کا مدلل ہونا اور وضاحت اور تفصیل کے ساتھ ما فی الضمیر کا اظہار، سنجیدگی، متانت اور منطقی استدلال یہ سب چیزیں ضروری ہیں۔ ماہرین تنقید نے جیسا کہ ہم پہلے باب میں بیان کر چکے ہیں۔ ادب کو دو قسموں میں منقسم کیا ہے۔ تخلیقی ادب اور ادب سادہ۔ تخلیقی ادب زیادہ تر نظم سے متعلق ہے۔ لیکن اکثر نثر کو بھی اپنے وجود کے ظہور کا ذریعہ بنا لیتا ہے۔ اس صورت میں نثر اور نظم کے درمیان صرف وزن کا فرق رہ جاتا ہے۔ لیکن ادب سادہ قریب قریب ہمیشہ نثر کے لئے مخصوص رہا ہے۔ اور اگر کبھی کسی نے اقلیدس کو نظم کرنے کی کوشش کی بھی ہے، تو وہ مقبول نہیں ہوئی۔ ایسی نظم کو "نثر موزوں" کہنا زیادہ مناسب ہے کیونکہ نثر ایسے مباحث کے لئے مخصوص ہے جن کا مقصد خیال کو متحرک اور متاثر کرنا نہیں ہے بلکہ واقفیت بہم پہنچانا یا دلائل و براہین سے کسی مسئلہ کو ثابت کرنا ہے۔ تاریخ، جغرافیہ، فلسفہ، طبعیات ان تمام علوم کے لئے نثر ناگزیر ہے۔ نظم کی خصوصیات اور اسکے نمود

علمی مباحث کا بار برداشت نہیں کر سکتے۔

یوں تو اسلوب بیان کا انحصار تمامتر مصنف کی خصوصیات اور اس کی شخصیت پر ہے لیکن نثر کی آزادی اور نظم کے حدود اور قیود بھی ہر مصنف کے اسلوب پر کچھ نہ کچھ اثر ضرور کرتے ہیں۔ اسی لئے نثر اور نظم کی زبان میں بھی فرق ہے لیکن جب نثر کو جذبات اور حسیات کے اظہار کا ذریعہ بنایا جاتا ہے تو یہ فرق باقی نہیں رہتا۔ اس وقت دونوں کی زبان یکساں ہوتی ہے کیونکہ اس صورت میں دونوں کا مقصد تفریح طبع ہے جس وقت نثر کو تخلیقی ادب کے رونما ہونے کا ذریعہ بنایا جاتا ہے تو سوائے اس موسیقیت اور ترنم کے جو صرف وزن کے ذریعہ الفاظ میں پیدا ہو جاتا ہے۔ وہ کسی اور حیثیت سے نظم سے مختلف نہیں ہوتی۔ ایسی نثر کو اردو میں آج کل "شعر منثور"[1] کہتے ہیں۔

ورڈسورتھ کا نظریۂ زبانِ شعر۔ انگریزی زبان کا مشہور شاعر ورڈسورتھ نثر اور نظم میں زبان کے اختلاف کو مناسب نہیں سمجھتا۔ وہ اظہار خیال کے ان دونوں ذریعوں میں زبان کی یکسانیت کا علم بردار ہے۔ ورڈسورتھ کا خیال ہے کہ شاعر کسی مخصوص فرد یا جماعت کے لئے شعر نہیں کہتا۔ بلکہ ہر فرد بشر یکساں اس کے اشعار سے کیف اندوز ہونے کا حق رکھتا ہے۔ اس لئے شاعر کا فرض ہے کہ وہ اس زبان میں شعر کہے جس سے عام انسانوں کو روزمرہ کام پڑتا ہے۔ جتنے بڑے بڑے شعراء ہوئے ہیں۔ خواہ وہ کسی زبان کے شعرا کیوں نہ ہوں۔ ان کے کامیاب ترین اشعار بہ اعتبار زبان عمدہ نثر سے مختلف نہیں ہوتے۔

ورڈسورتھ کا نظریہ ایک حد تک ضرور صحیح ہے۔ بیان کی صفائی سادگی اور تصنع سے گریز شعر کے اعلیٰ ترین محاسن میں داخل ہے۔ لیکن اس نظریہ میں دو خامیاں ہیں۔ ایک تو یہ کہ ورڈسورتھ نے اس زبان کو جو عوام روزمرہ کی گفتگو میں

[1] یہ غالباً PROSE POEM کا ترجمہ ہے۔

استعمال کرتے ہیں۔ اور نثر کی زبان کو ایک سمجھ لیا ہے۔ حالانکہ ایسا نہیں ہے۔ نثر
خواہ کتنی ہی سادہ کیوں نہ ہو، پھر بھی تحریر اور تقریر کی زبان یکساں نہیں ہوتی۔
دوسری بات یہ ہے کہ گو شاعر عام جذبات و احساسات کا ترجمان ہوتا ہے لیکن
پھر بھی اس کی زبان کا روزمرہ گفتگو کی زبان سے مختلف ہونا فطری ہے ورنہ
اس کے الفاظ میں وہ حسن اور بیان میں وہ تاثیر پیدا نہ ہوگی۔ اس کے علاوہ نظم ایک ضروری
خدمت یہ انجام دیتی ہے کہ ہمیشہ عام استعمال کے لئے الفاظ کا ذخیرہ مہیا کرتی رہتی ہے۔
اردو میں جو صدہا استعارے روزمرہ کی زبان میں داخل ہو گئے ہیں، اگر ان کی
تاریخ لکھی جائے تو معلوم ہوگا کہ یہ سب کے سب شعراء کے رہین منت ہیں۔ لطیف جذبات
اور نازک احساسات کے لئے نظم ہی کے وسیلے سے الفاظ دستیاب ہوتے ہیں۔ پھر
روزمرہ کی گفتگو میں ہم جذبات اور احساسات کا شاعر کی طرح مختلف پہلوؤں سے تجزیہ
نہیں کرتے۔ نہ ہماری نظر اس قدر وسیع اور دقیق ہوتی ہے کہ ہم حیات انسانی کے راز
آشکار ہونے تک پہنچ جائیں۔ اس لئے گفتگو میں اظہار جذبات کے وقت ہمارے معمولی
الفاظ ہماری ضروریات کے لئے کافی ہوتے ہیں۔ لیکن شاعر کا تقاضا یہی رہتا ہے کہ
"کچھ اور چاہیے وسعت میرے بیان کے لئے"۔ اس سے یہ مطلب نہیں کہ
شاعر کی زبان اجنبی اور غیر مانوس ہوتی ہے۔ وہ بھی عام تحریری زبان کے حدود میں
رہتا ہے۔ لیکن اپنا مفہوم ادا کرنے کے لئے الفاظ کا انتخاب اپنے ذوق کے مطابق
کرلیتا ہے۔

ورڈسورتھ کے نظریہ پر ایک اعتراض یہ کیا گیا تھا کہ جب نثر اور نظم کی
زبان اور انداز بیان ایک ہی ہو سکتا ہے تو پھر نظم کہنے کی ضرورت کیا ہے اور شاعر
کیوں خواہ مخواہ کے قیود اور بندشیں اپنے اوپر عائد کر لیتا ہے۔ اس کا جواب
خود ورڈسورتھ نے یہ دیا ہے کہ وزن سے ایک خاص قسم کی موسیقیت اور لچک

الفاظ میں پیدا ہو جاتی ہے۔ صرف یہی چیز اس کو نثر سے ممتاز کر دینے کے لئے کافی ہے۔

شعر اور وزن۔ یہاں اس اہم مسئلہ پر غور کر لینا بھی خلاف موقع نہ ہوگا۔ کہ شعر کیلئے وزن کی ضرورت ہے یا نہیں۔ مولانا حالی "مقدمہ شعر و شاعری" میں فرماتے ہیں۔

"شعر کے لئے وزن ایک ایسی چیز ہے۔ جیسے راگ کے لئے بول۔ جس طرح راگ فی حد ذاتہ الفاظ کا محتاج نہیں۔ اسی طرح نفس شعر وزن کا محتاج نہیں"

لیکن آگے چل کر پھر یہ بھی فرماتے ہیں۔

"اس میں شک نہیں کہ وزن سے شعر کی خوبی اور اس کی تاثیر دوبالا ہو جاتی ہے۔ یورپ کا ایک محقق لکھتا ہے کہ اگرچہ وزن پر شعر کا انحصار نہیں ہے اور ابتدا میں وہ مدتوں اس زیور سے معطل رہا ہے۔ مگر وزن سے بلاشبہ اس کا اثر زیادہ تیز اور اس کا منتر زیادہ کارگر ہو جاتا ہے۔"

نتیجہ یہ نکلا کہ مولانا حالی وزن کو شعر کے لیے نہ صرف مستحسن بلکہ ضروری سمجھتے ہیں۔ کیونکہ شعر کا اصل مقصد جذبات کو متاثر کرنا ہے۔ اور یہ وزن کی مدد سے اس کی تاثیر دوبالا ہو جاتی ہے"۔ اور "اس کا اثر زیادہ تیز اور اس کا منتر زیادہ کارگر ہو جاتا ہے۔" تو ظاہر ہے کہ وزن کو شعر کا ضروری جزو قرار دینے والے حق بجانب ہیں۔ اس کے علاوہ مولانا حالی کے سارے دیوان میں ایک شعر بھی ایسا نہیں ہے۔ جو وزن سے معرا ہو۔ اس سے ظاہر ہے کہ بعض اصحاب کو جو یہ خیال پیدا ہو گیا ہے کہ حالی شعر کے لئے وزن کو ضروری نہیں سمجھتے وہ غلطی پر ہیں۔

انسانی فطرت کا خاصہ ہے۔ کہ جب اس کے جذبات میں اشتعال پیدا ہوتا ہے۔ تو وہ بلا ارادے گنگنانے لگتا ہے۔ آواز کی موسیقیت اس کا توازن اور یکسانیت انسان قدرتی طور پر پسند کرتا ہے۔ بچہ لوری کی آواز سنتے سنتے سو جاتا

ہے۔ شدید جسمانی محنت کے وقت منہ سے کچھ ایک انداز کی ہموار آوازیں نکلتی ہیں۔ جن سے محنت کی شدت میں کچھ کمی محسوس ہونے لگتی ہے۔ طبل کی ہمسازی سے فوج کے سپاہیوں کے قدم آگے بڑھتے ہیں۔ اور ان کی طبیعتوں میں جوش پیدا ہوتا ہے شعر میں وزن کی بنیاد انسانی فطرت کے اسی خاصہ پر ہے کیونکہ شعر نام ہے اس جوش کے اظہار کا جو طبع انسانی میں تخیل کے متاثر ہونے کے بعد پیدا ہو جاتا ہے پس وزن سے شاعر کے لئے کسی قسم کی رکاوٹ پیدا نہیں ہوتی۔ بلکہ اس کو اظہار خیال میں مدد ملتی ہے حقیقی شاعر خود قدرتی طور پر وزن کی طرف رجوع ہوتا ہے اور اس کو ترک کرنا کسی طرح گوارا نہیں کرتا۔ طبع انسانی کا جوش اور ہیجان جو تخلیق شعر کا باعث ہوتا ہے۔ وزن کا مقتضی ہے۔ اس جوش کا اظہار شاعر کو قدرتاً وزن کے اختیار کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ اگر آگ کے شعلوں کا اوپر کی طرف اٹھنا یا آبشار کے پانی کا نیچے کو [illegible] کرنا غیر ضروری ہے۔ تو شاعر کے لئے بھی وزن کا اختیار کرنا غیر ضروری ہے۔ وزن کی مدد سے الفاظ ومعانی کا خوش آہنگ رقص شعر کی روح رواں ہے۔ اس کے ذریعہ الفاظ میں نرمی اور لچک اور الفاظ کے مجموعہ میں روانی اور موسیقیت پیدا ہو جاتی ہے۔

زمانہ قدیم سے لے کر اس وقت تک ہر قوم اور ہر ملک کے اشعار میں وزن کی پابندی برابر قائم رہی ہے۔ شاید ابتدائے آفرینش سے آج تک دنیا میں کوئی ایک شاعر بھی ایسا نہیں گذرا جس نے نثر میں اشعار کہے ہوں۔ صدیوں کے استعمال سے اور تمام قوموں کے متفقہ عمل کے مطابق وزن کا ایک روایتی اثر بھی قایم ہو گیا ہے۔ جو تصنیف شاعری کی دعویدار ہے۔ اس میں ہر پڑھنے والے کی نظر سب سے پہلے وزن کو ڈھونڈتی ہے۔ کسی کا قول ہے کہ وزن دار کلام سلاست میں پانی کی طرح ہے۔ لطافت میں ہوا کی طرح اور انتظام میں موتیوں کی طرح۔

لیکن اس بحث سے یہ نتیجہ نکالنا بھی غلط ہوگا۔ کہ شعر کے محاسن کے لئے صرف

وزن کافی ہے۔ وزن سے خیال اور زبان کی تاثیر میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ اگر خیال اور طرزِ بیان اچھا نہ ہو، تو وزن سے کوئی فائدہ حاصل نہیں ہو سکتا۔

مثلاً دندانِ تو جملہ در دہا نند
چشمانِ تو زیرِ ابروانند

یا مثلاً نہر پر چل رہی ہے پن چکی
دھن کی پوری ہے کام کی پکی

یہ دونوں شعر، اگر انہیں شعر کہہ سکتے ہیں، موزوں ضرور ہیں۔ لیکن نہ ان میں کوئی شاعرانہ خیال ہے اور نہ زبان میں کوئی خاص لوچ اور کشش ہے۔ ایسے اشعار کو "نثر موزوں" کہنا چاہیے۔ کیونکہ ان میں تاثیر نہیں۔ اور یہ لذتِ نفس اور تفریحِ طبع کا باعث نہیں ہوتے۔

ہمارے یہاں شعر کی تعریف یہ کی گئی ہے کہ "شعر اُس کلام موزوں کا نام ہے جو اوزانِ مقررہ میں سے کسی وزن پر ہو۔ اور بالقصد موزوں کیا گیا ہو۔" لیکن اہلِ منطق شعر کی اس تعریف سے متفق نہیں ہیں۔ ان کے نزدیک شعر کلامِ مخیل کو کہتے ہیں، خواہ وہ نثر ہو یا نظم۔ منطقی وزن کو شعر کے لئے ضروری نہیں سمجھتے صاحب بحرالفصاحت نے اس مسئلہ پر تفصیل کے ساتھ بحث کی ہے۔ لیکن اس امر کو اُنہوں نے بھی نظرانداز کر دیا کہ جب منطقیوں کے نزدیک شعر نثر اور نظم دونوں میں کہا جا سکتا ہے تو پھر کلام کی ان دونوں قدیم اور اہم قسموں یعنی نثر اور نظم میں کیا چیز مابہ الامتیاز قرار دی جائے گی۔ اس میں شک نہیں کہ جہاں تک تخئیل کا سوال ہے۔ وہ دونوں میں ادا کی جا سکتی ہے نظم میں بھی اور نثر میں بھی۔ رہی تاثیر سو یہ امر مسلمہ ہے کہ وزن سے تاثیر دوبالا ہو جاتی ہے۔ پس وزن دار کلام موثر ہوا۔ اور تاثیر شعر کا اعلیٰ ترین وصف ہے۔ اور شعر کا اپنے اعلیٰ ترین وصف

سے خالی ہونا خصوصیت سے محروم ہونا ہے۔ اس سے ظاہر ہے کہ شعر کے لئے وزن ضروری ہے۔

— ۸ —

اردو زبان کے وہ اصناف سخن جن کا رواج عام ہے اور جن کے اندر اردو زبان کی شاعری کا غالب حصہ محصور ہے غزل۔ مثنوی۔ قصیدہ اور مسدس ہیں اس باب میں ہم ان پر علیحدہ علیحدہ ایک سرسری نظر ڈالنا چاہتے ہیں۔ تاکہ مجموعی طور پر اردو شاعری کے متعلق صحیح رائے قائم کرنے میں آسانی ہو جائے۔

ا۔ غزل

مضامین غزل۔ اردو شاعری میں غزل سب اصناف سے زیادہ مقبول اور ہر دلعزیز صنف ہے۔ جہاں تک غزل کے لغوی معانی کا تعلق ہے۔ غزل کو محض حسن و عشق کے مضامین تک محدود رہنا چاہئے تھا۔ لیکن اردو میں غزل کی ابتدا ہی سے قریب قریب ہر قسم کے مضامین غزل میں نظم کئے جاتے ہیں اور مضامین کے تنوع اور تلون کے اعتبار سے غزل کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ اس میں شک نہیں کہ قدماء میں سے بعض نے اس صنف سخن کو محض عاشقانہ خیالات کے اظہار کا ذریعہ بنائے رکھنے کی کوشش کی۔ لیکن اس میں وہ کامیاب نہیں ہوئے۔ آزادی اور پابندی ایک ہی راستے پر دونوں کا ساتھ ساتھ چلنا مشکل ہے۔ غزل کے ہر شعر

ہیں مضامین کا مختلف ہونا مضامین کے انتخاب میں شاعر کو آزاد چھوڑ دیتا ہے اس کے بعد خالص عاشقانہ مضامین کی پابندی مشکل تھی، خصوصاً اس صورت میں کہ عاشقانہ مضامین کے حدود متعین نہیں ہیں، اور نہ ہو سکتے ہیں۔

سوائے اردو اور فارسی کے دنیا کی کسی زبان میں غزل کا وجود نہیں ملتا عربی میں اس صنف سخن کا رواج اس کی موجودہ صورت میں کبھی نہیں رہا۔ عربوں کے قصیدے کی تشبیب جس کو وہ "نسیب" کے نام سے موسوم کرتے تھے۔ اکثر مضامین کے اعتبار سے غزل سے مشابہت رکھتی ہے۔ لیکن اس میں خیالات [illegible] ہوتے تھے۔ اور ایک شعر دوسرے شعر سے متعلق اور مربوط ہوتا تھا۔ انگریزی زبان میں ایک صنف سخن کا رواج ہے، جسے "سانٹ" کہتے ہیں۔ مضامین کے اعتبار سے اسے بھی ایک حد تک غزل سے مشابہت حاصل ہے۔ لیکن اس پر غزل کا اطلاق نہیں ہو سکتا۔ اسے مختصر مثنوی سمجھنا چاہیئے۔ حقیقت میں غزل اہل ایران کا ایجاد ہے۔ لیکن وہاں بھی غزل صرف عاشقانہ مضامین تک محدود نہیں رہ سکی۔ تاریخ ادبیات ایران میں رودکی سے پہلے غزل کا وجود نہیں ملتا۔ رودکی کی خصوصیت اس کی سادہ نگاری اور فطری انداز بیان ہے۔ اس کے بعد خواجہ عطار، مولانا روم اور شمس تبریز نے تصوف کے مضامین سے غزل کو بھر دیا۔ پھر سعدی اور خسرو نے اسلوب بیان پر زیادہ زور دیا۔ اور ان کی غزلیات روانی اور سلاست کے لئے خاص طور پر ممتاز ہیں۔ یہاں تک کہ حافظ نے غزل کو تخلیقی ادب کے معراج کمال تک پہنچا دیا اور مضامین میں بھی توسیع کی تصوف اور فلسفہ سے غزل کو لبریز کر دیا۔ ترک دنیا۔ قناعت۔ وعظ و پند۔ رندی و سرمستی کیا ہے۔ جو حافظ کی غزلوں میں نہیں ملتا۔

اردو غزل پر فارسی تغزل کا اثر۔ اردو شاعری نے خصوصاً اپنے ابتدائی

دور میں فارسی شاعری کی تقلید کی۔ تمام وہی اصناف سخن اختیار کیے جو فارسی میں مروج تھے۔ وہی تشبیہات و استعارات۔ وہی تلمیحات وتمثیلات وہی نحوی وعروضی اصول و ضوابط یہاں تک کہ وہی مضامین جن پر ایک مدت سے ایرانی شعرا طبع آزمائی کر رہے تھے اُردو شعرا نے اختیار کر لیے۔ اس کا سب سے بڑا سبب یہ ہوا کہ مسلمان بادشاہوں کے دوران حکومت میں اعلیٰ اور اوسط طبقہ کی زبان فارسی تھی۔ عوام میں بیشک اردو کا رواج تھا۔ جسے اُس وقت "ہندی" کہتے تھے۔ لیکن عوام کو بھی خط وکتابت کی ضرورت پڑتی تھی تو فارسی کے بغیر کام نہ چلتا تھا۔ اور جب کبھی عرضی پرچے کی نوبت آتی تھی۔ تو بھی فارسی کی دستگیری ضروری تھی کہ درباری زبان مغلوں کے آخری بادشاہ کے زمانے تک فارسی ہی رہی۔ چنانچہ اُردو شاعری کی ابتدا اس طرح ہوئی کہ ہندوستان میں جو فارسی زبان کے شعرا مسلم الثبوت اُستاد مانے جاتے تھے۔ وہ کبھی کبھی تفنن طبع کی غرض سے ریختہ میں شعر کہہ لیا کرتے تھے۔ اس لیے ان کی تہذیب ومعاشرت اور انداز بیان کا اثر اُردو شاعری میں ابتدا ہی سے نمایاں رہا۔ اس میں شک نہیں کہ اردو زبان کا سنگ بنیاد ہندوستان میں رکھا گیا اور وہ مختلف ملکی اور غیر ملکی زبانوں کے امتزاج سے پیدا ہوئی۔ لیکن جہاں تک اردو شاعری کا تعلق ہے۔ اس کی بنیاد تمامتر فارسی شاعری پر ہے۔

اُردو میں قدم قدم پر فارسی شعرا کی پیروی کرنا ان دنوں معیوب نہیں بلکہ مستحسن سمجھا جاتا تھا۔ ولی اورنگ آبادی کو شاہ گلشن نے ہدایت کی تھی کہ:—

"این ہمہ مضامین فارسی کہ بیکار افتادہ اند در ریختہ خود بکار بہ بر از تو کہ محاسبہ خواہد گرفت"

اس کا نتیجہ جہاں تک ایک طرف یہ ہوا کہ ابتدا ہی میں اُردو غزل نے ایک معقول صورت اختیار کر لی۔ وہیں یہ بھی ہوا کہ اُردو شعرا کی تخلیقی قوت کو کارفرما

ہونے کا موقعہ نہ ملا۔ اور ہماری زبان میں ایک مدت تک غزل کو فطری ارتقا کی دولت نصیب نہ ہوگی۔ ہماری شاعری کے ہر دور میں غزلیات کے ہزارہا دیوان تیار ہوئے اور آج بھی کم و بیش چار پانچ ہزار غزلیں ہندوستان کے طول و عرض میں روزانہ لکھی جاتی ہیں لیکن اُن کے بیشتر حصہ کو حقیقی شعریت سے دُور کا بھی واسطہ نہیں۔

یہاں فارسی تغزل کے محاسن و معائب سے بحث نہیں۔ صرف یہ دکھانا مقصود ہے کہ جہاں تک تخلیقی ادب اور حقیقی شاعری کا تعلق ہے۔ فارسی تغزل کا اثر اردو شاعری کے لئے مفید ثابت نہیں ہوا۔ شاعری نام ہے الفاظ میں جذبات و حسیات کے اظہار کا یہ مانا کہ اکثر جذبات و اکثر واردات عام ہوتے ہیں۔ اور ان میں ایران اور ہندوستان کی قید نہیں ہوتی۔ لیکن پھر بھی یہ ضروری ہے کہ الفاظ میں ادا ہونے سے پہلے وہ شاعر کے دل کو متاثر کردیں اور یہ بات اُسی وقت حاصل ہو سکتی ہے۔ جبکہ جو کچھ اپنے دل پہ بیتی ہے اس کو الفاظ میں ادا کیا جائے۔

لیکن فارسی شاعری کے اتباع سے ایک زبردست فائدہ اردو زبان کی شاعری کو یہ ضرور پہنچا کہ ترقی کے جو مدارج شاید وہ ایک صدی میں طے کرتی۔ وہ اس نے بہت ہی کم مدت میں طے کر لئے۔ جب اُردو زبان کی شاعری کا عالم طفولیت تھا اس وقت فارسی زبان ترقی کی انتہائی بلندیوں تک پہنچ چکی تھی۔ اس لئے اُردو کا فارسی کے سائۂ عاطفت میں نشوونما پانا اور اُس سے تقویت اور تغذیہ کا سامان حاصل کرنا اسکے لئے بہت مفید ثابت ہوا۔ اُس کے اندر ابتدا ہی میں وسعت اور پختگی پیدا ہو گئی اور اس نے ترقی کے بہت سے منازل حیرت انگیز سرعت کے ساتھ طے کر لیئے۔

غزل کی خصوصیات۔ غزل مخصوص ہے ایسے مضامین کیلئے جو واردات قلبیہ اور امور ذہنیہ سے متعلق ہوں۔ غزل میں عموماً داخلی[1] مضامین نظم کئے جاتے ہیں۔ جذبات و حسیات کے اظہار کے لئے غزل بہترین صنفِ سخن ہے۔ جن شعراء نے غزل کی اِس

---

1 - SUBJECTIVE

خصوصیت کا خیال رکھا اور دلی کیفیات کو نظم کیا۔ ان کی غزلیں مقبول ہوئیں۔ ہر چہ از دل خیزد بر دل ریزد۔ اس میں شک نہیں کہ غزل کے اشعار مختلف المعانی ہوتے ہیں۔ اُن میں تسلسل بیان وحدت مضمون اور ہم آہنگی نہیں ہوتی۔ اور اکثر شاعر کا الہام اس کا باطنی تصور یا ذہنی تجربہ "تنگنائے غزل" سے زیادہ وسیع میدان کا طالب ہوتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود غزل کو ہماری زبان میں جو اہمیت حاصل ہے وہ کسی دوسری صنف کو حاصل نہیں ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ غزل کا ہر شعر ایک مستقل مضمون کا حامل ہوتا ہے۔ اور گویا ایک پوری نظم اپنے اندر لئے ہوتا ہے۔ کم سے کم الفاظ میں ایک خیال کا پورے طور پر ادا کر دینا نہایت مشکل کام ہے۔ غزل کا ایجاز ہی اُس کا اعجاز ہے۔

غزل کی خصوصیات میں تاثیر، سوز و گداز، شوخی، سادگی، تبعیت فطرت اور ادبی صداقت یہ سب چیزیں ضروری ہیں۔ اور کامیاب غزل گو وہی ہوئے ہیں۔ جو طبعاً آزاد، حسن پرست، درد دل، قانع اور عزلت گزیں تھے۔ غزل میں واردات قلبیہ کا بیان نفس انسانی کے عام تجربات اس کے طبعی رجحانات اور اس کی بہترین روایات کے مطابق ہونا چاہئے۔ حقیقت یہ ہے کہ اصول صداقت اصول تناسب و ترتیب اور اصول رنگ آمیزی تخیل ان سب کی مطابقت جن شعراء نے کامل طور پر کی ہے۔ وہی مقبول اور ہر دلعزیز رہے ہیں۔

اُردو غزل پر ایک سرسری نظر۔ زمانہ حال کی تحقیقات کے مطابق اُردو کا سب سے زیادہ قدیم دیوان سلطان محمد قلی قطب شاہ والی گولکنڈہ ۱۵۸۰ء تا ۱۶۱۱ء کے نتائج فکر کا نمونہ ہے۔ لیکن حقیقت میں باقاعدہ اور با اصول غزل گوئی کی داغ بیل سترھویں صدی عیسوی کے آخری حصہ میں ولی اورنگ آبادی کے زمانہ ہی سے پڑی۔ یوں تو ولی دکنی اُردو کے شاعر کہلاتے ہیں لیکن اُن کے کلام

کا بت سا حصہ اس زبان میں ہے جو آج کل فصیح مانی جاتی ہے اور ہمارے روز مرہ میں داخل ہے۔ گویا ولی نے اپنے زمانے سے ڈھائی سو برس بعد کی زبان کا صحیح اندازہ کر لیا۔ ولی حقیقی شاعر تھے۔ انہوں نے غزل گوئی کا حق ادا کر دیا گو بظاہر آثارِ ولی کے مضامین کا بیشتر حصہ فارسی شاعری سے ماخوذ ہے۔ مگر انہوں نے ان مضامین کو اپنا بنا لیا ہے۔ اور خود پورے طور پر متاثر ہونے کے بعد ان کو نظم کیا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ان کے کلام میں تاثیر ہے۔ اور اس کے اندر طمانیتِ قلب اور تفریحِ خاطر کا سامان وافر موجود ہے۔ ولی کا دیوان جلوسِ محمد شاہی کے سال دوم یعنی ۱۷۱۹ء میں دہلی پہنچا اور وہاں بہت مقبول ہوا۔ گھر گھر اس کا چرچا تھا۔ دہلی کے شعراء نے ان کی تقلید کو اپنا فخر سمجھا۔ شاہ حاتم (ف ۱۱۹۵ھ ۱۷۹۳ء) نے اپنے دیوان اور پھر "دیوان زادہ" میں ان کا اتباع کیا ہے۔ ان کے معصروں ناجی۔ مضمون اور آرزو نے بھی وہی راہ اختیار کی۔ خان آرزو (ف ۱۱۶۹ھ ۱۷۵۶ء) اس دور کے سربرآوردہ شعراء میں تھے۔ شاہ حاتم اور آرزو نے زبان کو ضرور فائدہ پہنچایا اور اس میں ایک حد تک صفائی اور سلاست کے ساتھ اظہارِ خیال کی صلاحیت پیدا کر دی۔ لیکن جہاں تک تغزل کا تعلق ہے۔ یہ لوگ ولی سے بازی نہ لے جا سکے۔ ہاں انعام اللہ خاں یقین جن کو اسی دور کے شعرا میں شمار کرنا چاہیئے اور جو عین عالمِ جوانی میں انگریزی زبان کے مشہور شاعر کیٹس کی طرح ۱۷۵۵ء میں راہیِ ملکِ بقا ہوئے۔ تغزل کے مردِ میدان تھے۔ اور اکثر اعلیٰ پایہ کی غزلیں اپنی یادگار چھوڑ گئے۔ جو انہیں کے زمانہ میں قبولیتِ عام کے زیور سے مزین ہو چکی تھیں۔

لیکن اس کے بعد ہی ہماری زبان میں غزل کا جو دور شروع ہوا۔ وہ اپنی جامعیت اور وسعت اور حقیقی شعریت کے اعتبار سے بہت ممتاز ہے اور اردو کے لئے مایہ صد ناز و افتخار ہے۔ اس دور کو ہماری شاعری کے "دورِ آصفی" کے نام

سے موسوم کرنا زیادہ مناسب ہوگا۔ کیونکہ حملۂ نادری کے بعد ہی تقریباً ۱۷۳۹ء میں خان آرزو اور پھر ان کے بعد میر تقی میرؔ، مرزا سوداؔ، میر حسنؔ، میر سوزؔ اور قلندر بخش جرأتؔ یہ سب دہلی کی بربادی اور تباہی کے بعد ترکِ وطن کر کے لکھنؤ چلے آئے تھے۔ اور یہیں شاہانِ اودھ کے سایۂ عاطفت میں ان کی شاعری نے نشوونما پائی۔

اس دور کے ممتاز ترین شعرا میر تقی میرؔ، مرزا سوداؔ اور میر دردؔ تھے گو یا یہ تینوں اہل کمال ایک ہی زمانہ میں تھے۔ اور تینوں نے ایک ہی قسم کے حالات میں زندگی بسر کی۔ لیکن غائر مطالعہ سے یہ امر روزِ روشن کی طرح ظاہر ہے کہ ان تینوں نے اپنے ماحول اور اپنے زمانہ کے واقعات اور حالات سے اپنی طبعی خصوصیات کے مطابق مختلف اثر قبول کیا۔ ہندوستان کی تاریخ کا یہ نہایت تاریک دور تھا۔ مغلوں کی سلطنت دم توڑ رہی تھی۔ طوائف الملوکی کا دور دورہ تھا۔ نادر خاں درانی کے حملے۔ روہیلوں کی تاخت و تاراج۔ مرہٹوں کی لوٹ مار۔ فرنگیوں کی روز افزوں سطوت و جبروت کا شور۔ یہ سب چیزیں امن و آشتی اور اطمینانِ قلب اور سکونِ خاطر کے لئے ستم قاتل کا حکم رکھتی تھیں۔ ہر طرف تباہی اور بربادی کے آثار نمایاں تھے۔ حساس اور گداختہ دل میرؔ ان مصائب و آلام کو دیکھ دیکھ کر بے اختیار روتے ہیں اور رلاتے ہیں۔ سوداؔ اپنے دل پر میرؔ سے زیادہ قابو رکھتے ہیں۔ لیکن صرف اس حد تک کہ اُن کی آنکھوں سے اشک جاری نہیں ہوتے بلکہ اُن کا دل کا درد زہر خند میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ وہ اپنے زمانہ کے لوگوں کی حالت پر ہنستے ہیں۔ مگر ان کی طعن آمیز نظروں اور اُن کے متبسم لبوں کے پیچھے ایک درد بھرا دل نظر آتا ہے۔ جو اپنے ماحول اور اپنے اردگرد کے حالات پر آنسو بہا رہا ہے۔ لیکن میر دردؔ ان دونوں سے جداگانہ طریقہ پر ان الم انگیز واقعات سے اثر پذیر ہوتے ہیں۔ وہ دہلی کے برباد ہونے پر میرؔ

اور سعدیؔ کی طرح صرف ترک وطن اختیار نہیں کرتے۔ بلکہ اس کے بجائے ترک دنیا کو اولیٰ سمجھتے ہیں۔ وہ عارف ہیں۔ خدا شناس ہیں۔ درویش ہیں۔ اس قسم کے واقعات و حالات کا اثر ان کو اور زیادہ خدا کی مصلحت اور اس کی رضا پر قناعت کے لئے مجبور کرتا ہے۔ اور وہ عزلت گزینی اختیار کر لیتے ہیں۔ اور فانی چیزوں سے دلبستگی اور ان پر تکیہ کرنے سے لوگوں کو روکتے ہیں۔ قناعت صبر۔ تحمل اور خودداری کے درس دیتے ہیں۔

بہ حیثیت غزل گو کے میر تقی میرؔ کو وہ درجہ حاصل ہے جو اردو میں کسی دوسرے شاعر کو نصیب نہ ہو سکا۔ وہ غزل میں تمامتر داخلی مضامین نظم فرماتے ہیں اور واردات قلبی اور کیفیاتِ دلی سے ان کی غزلیں لبریز ہیں۔ درد اور سوز و گداز جس قدر میر صاحب کے یہاں ہے، کسی دوسرے اردو شاعر کے یہاں نہیں۔ دل گرفتگی محزونی اور ملاحت ان کے کلام کی خصوصیات میں داخل ہیں۔ بیان میں سادگی اور سلاست بدرجۂ غایت موجود ہے۔ یہی سب باتیں ہیں جن کے سبب سے میر صاحب کا کلام بہت ہی موثر ہے اور ان کا پڑھنے اور سننے والے دل پکڑ کر رہ جاتے ہیں۔

میرزا سوداؔ شیخ سعدیؔ کی طرح ہمہ گیر اور کثیر المذاق تھے۔ وہ خارجی مضامین کو زیادہ خوش اسلوبی کے ساتھ نظم فرماتے ہیں۔ اسی لئے ان کی غزلیں میر صاحب کی غزلوں سے زیادہ کامیاب نہیں ہیں۔ ان کی غزلوں میں زور۔ روانی۔ نازک خیالی اور بلند پروازی زیادہ ہے۔ اور اکثر جگہ فارسی کے بعض مشہور غزل گو شعراء کے اتباع میں وہ کامیاب ہوئے ہیں۔

میر دردؔ نے بھی داخلی مضامین کے دائرہ سے قدم باہر نہیں نکالا ہے اور سوز و گداز میں کسی طرح میر تقی سے کم نہیں ہیں۔ تصوف و معرفت اور حکمت و موعظت کے مضامین ان کی خصوصیات میں داخل ہیں۔ اسلوب بیان میں سادگی

اور صفائی ہے۔ اور کچھ عجیب والہانہ انداز میں شعر کہتے ہیں۔

یہ تینوں شعراء اپنے زمانے سے اس قدر آگے نکل گئے اور انہوں نے اپنے کمال کے ذریعے اس قدر سربلندی اور رفعت حاصل کر لی تھی کہ ان کے بعد ہی غزل کا جو دور شروع ہوا، وہ اس قدر پست ہے کہ کسی حیثیت سے قابلِ اعتنا نہیں۔ یہاں تک کہ اردو کا دورِ ظفر شاہی نمودار ہوا۔ اور مومن، غالب اور ذوق منظرِ عام پر آئے۔ مومن اور غالب دونوں اعلیٰ درجہ کے خیال آفریں اور خلاقِ معانی ہیں۔ دونوں داخلی مضامین کے حدود میں رہے اور تاثیر اور حسنِ بیان سے غزل کو لبریز کر دیا۔ ان دونوں میں فرق یہ ہے کہ مومن پہلے دل کو متاثر کر کے دماغ میں راہ پاتے ہیں اور غالب دماغ میں جگہ پانے کے بعد دل کو متاثر کرتے ہیں۔ مومن معاملاتِ حسن و عشق سے باہر قدم نہیں رکھتے۔ اور واردات قلبیہ کو سادہ سادہ الفاظ میں نہایت خوبی کے ساتھ اور بے حد موثر طریقہ پر بیان کرتے ہیں۔ مگر اکثر ایسے نازک اور دقیق مضامین ان سادہ الفاظ میں بھر دیتے ہیں کہ بغیر غور و فکر کے سمجھ میں نہیں آتے۔ مومن کی امتیازی خصوصیت ان کی اشاریت اور ایمائی قوت ہے۔ وہ مختصر اور جامع الفاظ میں معانی کا ایک گنجینہ فراہم کر دیتے ہیں۔ اور ان کے الفاظ نہایت لطیف طریقے سے متعدد حالات، کیفیات اور تصورات کی طرف اشارہ کرتے ہیں وہ خیال کے سلسلے کی بعض کڑیاں چھوڑ دیتے ہیں۔ لیکن ان کڑیوں کو قاری یا سامع کا ذہن آسانی سے فراہم کر لیتا ہے۔ اور محذوفات سے شعر میں خامی پیدا ہونے کے بجائے حسن پیدا ہو جاتا ہے۔

میرزا غالب بھی تمامتر داخلی کیفیات کو نظم فرماتے ہیں۔ انہوں نے میر تقی میر کے اتباع کی کوشش کی ہے اور جہاں ان کے بیان میں سادگی آ گئی ہے۔ وہاں وہ یقیناً میر کے قریب تر پہنچ گئے ہیں۔ بلند پروازی، نازک خیالی، درد اور سوز و گداز غالب

کے کلام کے مخصوص عناصر ہیں۔ مشکل پسندی اور دقت آفرینی ان کے کلام کی امتیازی
خصوصیت ہے۔ اور بغیر کافی غور و خوض کے ان کے کلام سے لطف اندوز ہونا مشکل
ہے۔ ان کی بے پناہ تخیل ان کو ہمیشہ اپنے ہمعصر شعراء کی فضائے خیال سے بہت
بلند رکھتی ہے۔ اُن کا اسلوب بیان سب سے جدا ہے۔ وہ فارسی الفاظ اور
محاورات کو بے تکلف اردو میں استعمال کرتے ہیں اور نئے نئے استعاروں سے
ان کے اشعار لبریز ہیں۔ ان کے کلام میں اس قدر تاثیر ہے اور الفاظ میں کچھ
ایسی روانی اور موسیقیت ہے کہ اکثر اصحاب بغیر سمجھے بھی محو ہو جاتے ہیں۔

ذوق گو مومن اور غالب کے ہمعصر ہیں۔ لیکن ان کا طرز بیان ان دونوں
سے بالکل الگ ہے۔ ان کی غزلیات میں خارجی مضامین کی کثرت ہے جو غزل کے
لیے مناسب نہیں ہوتے۔ خیال کی جدت اور بلندی کی طرف ان کی توجہ نہ تھی ان
کی نظروں کی گہرائیوں تک نہیں پہنچتی۔ واردات قلبیہ سے انہیں کوئی خاص تعلق
نہیں۔ جذبات و حسیات کے بیان سے ان کا کلام یکسر مبرا ہے لیکن زبان
کو ذوق نے بہت صاف کیا اور محاورات اور امثال کے استعمال میں وہ اپنا
جواب نہیں رکھتے۔ ان کے مضامین سطحی اور خارجی ہوتے ہیں۔ لیکن بیان کی
صفائی ترکیب کی چستی اور سلاست ان کی خصوصیات میں داخل ہیں۔

انہیں دنوں لکھنؤ میں بعض اہل کمال ایسے پیدا ہوئے جنہوں نے غزل
گوئی کی بنیاد تمام تر خارجی مضامین پر رکھی۔ ناسخ اور آتش کو زبان پر کمال
قدرت حاصل تھی لیکن ان کی غزلوں میں واردات قلبیہ اور احساسات ذہنیہ کا بیان
نہیں ہے۔ اسی لئے وہ تاثیر سے خالی ہیں۔ یہی کیفیت عموماً ان دونوں اساتذہ
کے شاگردوں کی رہی۔ خواجہ وزیر، برق، سحر، رند اور صبا نے بحیثیت غزل گو کے
لکھنؤ میں بہت شہرت حاصل کی لیکن اس صنف سخن میں دہلی کے شعراء سے وہ

پا نہ لے جا سکے۔ اس کا خاص سبب یہ تھا کہ دہلی میں اردو غزل نے اُس وقت نشوونما پائی جب بھرا پرا گھر اُجڑ رہا تھا۔ ہر فرد و بشر گوناگوں مصائب میں مبتلا تھا۔ سلطنت مغلیہ کا ٹمٹماتا ہوا چراغ بادِ مخالف کی زد پر تھا۔ ظاہر ہے کہ ایسے زمانہ میں جو اشعار کہے گئے۔ وہ اپنے ماحول کے اثر سے کیونکر بچ سکتے تھے۔ اسلیئے وہاں کی شاعری واردات قلبی اور کیفیات دلی کا آئینہ ہے۔ اور داخلی مضامین اس کی امتیازی خصوصیت ہیں۔ اس کے برخلاف لکھنؤ میں نسبتاً امن وسکون کی دولت میسر تھی۔ تعیش کا دور دورہ تھا۔ شاہانِ اودھ کی فیاضی نے اہل کمال کو بے فکر اور فارغ البال کر دیا تھا۔ یہی سبب ہے کہ اُس دور کے لکھنوی شعرا کی غزلیں درد اور سوزوگداز سے خالی ہیں۔

لیکن میرے نزدیک زمانۂ حال میں لکھنؤ کی غزل گوئی اپنے قدیم رنگ سے بہت دور ہٹ گئی ہے۔ علی میاں کامل۔ لکھنؤ۔ پیارے صاحب رشید اور جاوید کی غزلیات میں داخلی مضامین کی کثرت ہے اور ان کے بعد سے اس وقت تک خیال کی جدت اور جذبات وحسیات کا بیان لکھنؤ کی غزل میں برابر ترقی پذیر ہے۔

حالی کے زمانہ سے اُردو شاعری کا جو دور شروع ہوا ہے۔ اور جو ابھی تک کوئی خاص صورت اختیار نہیں کر سکا ہے۔ وہ نتیجہ ہے ہمارے تمدن ومعاشرت میں اس تبدیلی کا جو مغربی تعلیم وتربیت سے ظہور میں آئی۔ جہاں تک ظاہری صورت کا سوال ہے۔ اسے کسی خاص صنف سخن سے تعلق نہیں ہے۔ بلکہ اور اصناف کی طرح اس کا اثر غزل پر بھی ہوا ہے۔ زمانۂ حال کی غزل حالی کے زمانہ سے پہلے کی غزل سے باعتبار مضامین بہت مختلف ہے۔ اور غزل پر تخئیل کی روشنی یعنی تبدیلی کا اثر قریب قریب ہر جگہ نمایاں ہے۔ جس نے مضامین غزل میں بہت وسعت پیدا کر دی۔ ہمارے زمانہ کے بعض اصحاب نے خارجی مضامین کو غزل میں نظم کرنے کی

کوشش کی ہے۔ مگر اس طرح کہ ان میں داخلی کیفیات پیدا ہو جائیں۔ یہ کام مشکل ضرور تھا۔ مگر اس میں کافی کامیابی ہوئی ہے۔

بعض احباب کو شکایت ہے کہ زمانہ حال کے بعض وہ حضرات جو مغربی تعلیم سے فیضیاب ہوئے ہیں۔ ہماری زبان کی شاعری کو مسخ کئے دیتے ہیں وہ اپنے خیالات عجیب عجیب اصناف میں اور کچھ عجب قسم کی زبان میں پیش کرتے ہیں جو بالکل اجنبی ہے۔ اعتراض کی نوعیت ایک حد تک صحیح ہے لیکن مغربی تعلیم سے فیضیاب ہونے والے حضرات پہ یہ اعتراض عاید نہیں کیا جا سکتا۔ اس قسم کی بے راہ روی جن لوگوں نے اختیار کی ہے۔ اُن کو جدید تعلیم یافتہ گروہ سے کوئی واسطہ نہیں خود ہمارے صوبہ کے گریجوایٹ احباب میں بعض ایسے اعلیٰ پایہ کے غزل گو پیدا ہوئے جو کسی طرح قدیم طرز تعلیم سے مستفید ہونے والے حضرات سے پیچھے نہیں ہے ان میں خاص طور پہ تذکرہ کے قابل حسرت موہانی۔ فانی بدایونی۔ جوالا پرشاد برق۔ بشن نرائن در ایر۔ پروفیسری ناظری مرحوم۔ یاری مچھلی شہری۔ اثر لکھنوی چکبست لکھنوی۔ خواجہ مجذوب بخوری۔ بیخود موہانی۔ سید آل رضا۔ رضا صاحب الہ آبادی ناجی الہ آبادی۔ عیاں میرٹھی۔ ذوقی۔ اور جلیل قدوائی ہیں۔ یہ وہ لوگ ہیں جن کا کلام مقبول ہوا۔ اور جنہوں نے تغزل کے روایتی اصولوں سے قطعاً انحراف نہیں کیا۔

۲۔ مثنوی

مثنوی بہ حیثیت ایک صنف سخن کے۔ مثنوی اصطلاح میں اُن اشعار کو کہتے ہیں۔ جن میں دو دو مصرعے باہم متفق ہوں یعنی ہر شعر اپنے دونوں مصرعوں میں جداگانہ قافیہ رکھتا ہو۔ گویا ہر شعر بجائے خود مطلع ہو۔ مثنوی میں اشعار کی تعداد محدود نہیں ہوتی۔ مضمون بھی مسلسل ہوتا ہے۔ اور کل نظم ایک ہی بحر

میں ہوتی ہے۔ لیکن مثنوی کے لئے سات بحریں مخصوص کر دی گئی ہیں عموماً تمام مثنویاں انہیں بحروں میں کہی جاتی ہیں۔ گو بعض شعراء نے ان بحروں کے علاوہ اور بحروں میں بھی مثنویاں کہی ہیں مگر وہ مقبول نہ ہوئیں۔

مضامین مثنوی ۔ مثنوی کا میدان سوائے مسدس کے اور تمام اصناف سخن سے زیادہ وسیع ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ مثنوی میں غزل اور قصیدے کی طرح ردیف قافیہ کی پابندی نہیں ہوتی۔ نہ اس میں اشعار کی کوئی حد مقرر ہے اور نہ مضامین کی کوئی تخصیص رزم۔ بزم۔ داستان حسن و عشق، تصوف و فلسفہ جا ہے جس مضمون کو موضوع قرار دے سکتے ہیں چنانچہ فارسی کی مثنویاں چار قسموں میں منقسم کی جا سکتی ہیں۔ (۱) رزمیہ (۲) بزمیہ (۳) مذہب و اخلاق اور (۴) تصوف و فلسفہ۔

اردو شعراء نے بھی قریب قریب انہیں کی تقلید کی ہے لیکن اردو میں رزمی مثنویاں شاہنامہ فردوسی، سکندر نامہ نظامی یا ظفر نامہ ملا ہاتفی کے طرز کی نہیں ہیں۔ جو رزمی مثنویاں اردو میں ہیں۔ وہ عموماً انہیں مثنویوں کے ترجمے ہیں، یا ان سے ماخوذ ہیں۔ مثلاً شاہنامہ منشی مولچند یا سکندر نامہ سید حسین الدین احمد یا مہابھارت منشی طوطارام شایاں طبع زاد رزمی مثنوی اردو میں شاید ایک بھی نہیں ہے، حالانکہ ہماری ملکی قومی اور مذہبی تاریخ میں اس قسم کے واقعات کی کمی نہیں۔ جو متعدد رزمی مثنویوں کے لئے مواد فراہم کر دیں۔ عشقیہ مثنویاں اردو میں بکثرت ہیں۔ لیکن ان میں قبول عام کی سند صرف چند کو حاصل ہو سکی سحر البیان مصنفہ میر حسن دہلوی، گلزار نسیم مصنفہ دیا شنکر نسیم لکھنوی زہر عشق مصنفہ نواب مرزا شوق لکھنوی اور طلسم الفت مصنفہ قلق لکھنوی۔ تصوف فلسفہ اور اخلاق پر بوستاں اور پند نامہ یا مثنوی مولانا روم

کے طرز پہ اردو میں بہت کم مثنویاں لکھی گئیں اور جو لکھی گئیں وہ عموماً مشہور فارسی مثنویوں کے ترجمے ہیں۔ حال ہی میں ایک اعلیٰ پایہ کی اخلاقی مثنوی حضرت صفی لکھنوی نے "تنظیم الحیات" کے نام سے شائع کی ہے۔ زبان اور اسلوب بیان کے لحاظ سے تو اس میں مثنوی کی خصوصیات نہیں ہیں۔ لیکن کلام کی پختگی اور نازک خیالی اور بلند پروازی کے اعتبار سے اردو میں کم مثنویاں اس پایہ کی دستیاب ہوسکیں گی۔

مثنوی کی خصوصیات۔ مثنوی کی ابتدا کے متعلق کوئی خاص فیصلہ نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن یہ امر مسلّم ہے کہ اس کے موجد اہل ایران ہیں۔ ان کے ایجاد سے قبل عربوں میں بھی اسکی مثال نہیں ملتی۔ بعض محققین کا خیال ہے کہ سب سے پہلی مثنوی رودکی نے لکھی جس کا نام "کلیلہ و دمنہ" تھا۔ یہ مثنوی نصر بن احمد سامانی کی فرمائش سے لکھی گئی تھی۔ اور اس کے صلہ میں رودکی کو چالیس ہزار روپیہ وصول ہوئے۔

مثنوی میں واقعات کا تسلسل اور ترتیب سب سے زیادہ ضروری ہے اگر سلسلہ بے ربط ہو گیا تو گویا مثنوی میں خامی رہ گئی۔ یہ بھی ضروری ہے کہ اصل واقعات سے زیادہ ضمنی واقعات پر زور نہ دیا گیا ہو۔ کردار نگاری بھی مثنوی کا ایک اہم جزو ہے۔ ہر فرد کا ذکر اس طرح کیا جائے کہ اسکی امتیازی خصوصیات اور اوصاف برقرار رہیں اور ہر ایک کے اطوار اور مخصوص طبعی رجحان کی جھلک اس کی گفتگو اور حرکات و سکنات سے واضح ہو جائے۔

مثنوی کی ایک اور خصوصیت واقعہ نگاری ہے۔ واقعہ کا بیان اس طرح ہونا چاہیئے کہ نظر کے سامنے تصویر پھر جائے۔ یہ بھی ضروری ہے کہ جس عہد میں فسانہ لکھا گیا ہے۔ اس عہد کی طرز معاشرت بول چال اور رسم و رواج مثنوی سے عیاں ہوں۔ زبان سادہ اور صاف ہو۔ اگر زبان مغلق ہوئی تو فسانے کی دلکشی

میں فرق آجائے گا۔ مثنوی میں داخلی اور خارجی دونوں قسم کے مضامین نظم کیے جاسکتے ہیں گو خارجی مضامین کو مثنوی نگاروں نے ترجیح دی ہے۔

اردو مثنوی پر ایک سرسری نظر۔ اردو زبان میں مثنوی کا رواج اس زبان کی ابتدا سے ہے۔ مولوی نصیر الدین صاحب ہاشمی رقمطراز ہیں کہ "اردو کا جس قدر ابتدائی کلام دستیاب ہوا ہے اس میں مثنوی کا حصہ زیادہ اور قدیم ہے۔ جس سے اس امر کا قیاس کیا جاسکتا ہے کہ اولاً اصناف شاعری میں مثنوی کا رواج ہوا ہوگا۔"[1]

اردو کا سب سے پہلا دیوان جیسا کہ ہم سطور بالا میں عرض کر چکے ہیں سلطان محمد[2] قلی قطب شاہ والی گولکنڈہ (۹۸۸ھ سے ۱۰۲۰ھ) کی تصنیف ہے۔ اس دیوان میں متعدد مثنویاں تہواروں، بسنت، ترکاریوں، پرندوں اور اس عہد کے رسم و رواج کے بیان میں ہیں۔[3] اس کے بعد "تحفۂ عاشقاں" (۱۰۱۵ھ) اور "چکی نامہ" (۱۱۵۵ھ) دو مثنویاں وجدی سے یادگار ہیں۔ لیکن قطب شاہی دور کی تمام مثنویوں میں نشاطی کی مثنوی "پھول بن" (۱۰۶۶ھ) سب سے زیادہ مشہور ہے۔ اس کی زبان سلیس اور دلکش ہے۔ اور مضامین میں داخلی اور خارجی دونوں پہلوؤں کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ غواصی نے ۱۰۴۹ھ میں ملا ضیاء الدین نخشبی کے "طوطی نامہ" کا اردو نظم میں ترجمہ کیا۔ شیخ احمد جنیدی نے ایک مثنوی "ماہ پیکر" کے نام سے ۱۰۶۵ھ میں تصنیف کی۔ قاضی محمود بحری نے اسی زمانہ میں ایک مثنوی "من لگن" کے نام سے لکھی اور نصرتی کی تین مثنویاں علی نامہ، گلشن عشق اور گلدستۂ عشق بھی قریب قریب اسی زمانہ میں لکھی گئیں۔

لیکن اس دور میں دہلی کے اندر اردو صرف بات چیت اور لین دین کے معاملات

---

[1] دکن میں اردو صفحہ ۲۱ [2] رسالہ اردو جلد دوم حصہ پنجم [3] ہمایوں اپریل ۱۹۲۵ء [4] تذکرہ میر حسن

تک محدود تھی۔ جمالی۔ نوری اور شیخ سعدی کا بعض تذکروں میں ذکر ہے مگر یہ لوگ محض
تفننِ طبع کے لئے کبھی ایک آدھ شعر کہہ لیتے تھے۔ اور وہ بھی آدھا اردو میں اور آدھا
فارسی میں ہوتا تھا۔ شعر گوئی کا رواج دہلی میں عالمگیر کے زمانے سے شروع ہوا ہے۔
اور محمد شاہ بادشاہ کے عہد میں اردو شعر گوئی کی طرف کافی توجہ ہو گئی تھی۔ لیکن دکن کے
ابتدائی دور کی طرح دہلی کے شعراء نے اس زمانہ میں مثنویاں نہیں کہیں۔ ان کی تمام کوششیں
غزل تک محدود رہیں۔ یہاں تک کہ میر اور سودا کا زمانہ آیا۔ میر کے دیوان میں چھوٹی چھوٹی
متعدد مثنویاں ہیں۔ غالباً شمالی ہند میں میر پہلے شاعر ہیں جنہوں نے اس صنفِ سخن
میں طبع آزمائی کی جیسا کہ ہم غزل کے بیان میں عرض کر چکے ہیں۔ میر تقی میر داخلی مضامین
کے نظم کرنے میں اپنا جواب نہیں رکھتے۔ ان کی مثنویوں میں بھی داخلی مضامین کی کثرت
ہے۔ اور اکثر جگہ غزل کا رنگ پیدا ہو گیا ہے۔ میر گوشہ نشین اور عزلت گزیں تھے
قدرتی مناظر اور موجوداتِ عالم کے وسیع مطالعہ کے مواقع انہیں نہیں ملے۔ ان کی مثنویاں
زیادہ تر ان کے ذاتی حالات اور ان کے محدود ماحول کے دائرہ سے باہر نہیں نکلی
ہیں۔ ان کی مثنویوں کے موضوعات عموماً ان کے اردگرد کی اشیا ہیں۔ مثلاً مرغ۔ بلی
کتا۔ بندر۔ بکری یا اپنے گھر کا حال۔ سفر برسات۔ ہجو عاقل یا ہجو نا اہل۔ اس کے علاوہ
چند عشقیہ مثنویاں بھی ہیں۔ مثلاً شعلۂ عشق۔ دریائے عشق۔ جوشِ عشق اور اعجازِ
عشق۔ ان میں افسانویت بہت کم ہے۔ اور زبان میں فارسیت کا غلبہ ہے۔ اس
کا سبب مولانا حالی کی رائے میں یہ ہے کہ :-

"جس زمانے میں میر نے یہ مثنویاں لکھی ہیں اُس وقت اردو زبان پر فارسیت
بہت غالب تھی۔ اور مثنوی کا کوئی نمونہ اردو زبان میں غالباً موجود
نہ تھا۔ اور اگر ایک آدھ نمونہ موجود بھی ہو۔ تو اُس سے چنداں مدد
نہیں مل سکتی۔ اس کے سوا اگرچہ غزل کی زبان بہت منجھ گئی تھی مگر مثنوی

کا رستہ صاف ہونے تک ابھی بہت زمانہ درکار تھا۔ اسی لئے میر کی
مثنویوں میں فارسی ترکیبیں، فارسی محاوروں کے ترجمے اور ایسے فارسی
الفاظ ہیں کہ اب اردو زبان متحمل نہیں ہو سکتی۔ اس انداز سے جو
آج کل فصیح اُردو کا معیار ہے۔ بلا شبہ کسی قدر زیادہ پائے جاتے ہیں۔
لیکن جہاں داخلی مضامین کا موقع آیا ہے میر کی مثنویاں جذبات اور
واردات قلبیہ کے بیان میں اپنا جواب نہیں رکھتیں اور اُن کی مثنویوں کے
اکثر اشعار زبان زد خلائق ہیں۔ خواجہ میر درد کے بھائی میر اثر کی مثنوی۔
"خواب و خیال" زبان کی صفائی سلاست اور افسانویت میں میر کی مثنویوں
سے بہتر ہے۔ لیکن میر اثر کا اخلاقی معیار اتنا بلند نہیں ہے۔ جتنا میر تقی میر کا
ہے۔ میر اثر کی مثنوی میں بعض ایسے اجزا ہیں جو مذاق سلیم پر گراں گزرتے
ہیں۔ اور ثقہ اور سنجیدہ لوگ ان سے گریز کرتے ہیں۔
مثنوی سحر البیان۔ قریب قریب اسی زمانہ میں (۱۱۹۹ھ) میر حسن نے
اپنی مثنوی سحر البیان تصنیف کی۔ جو ہر حیثیت سے اُردو کی بہترین مثنوی
ہے۔ اس کی زبان نہایت سلیس اور شستہ ہے۔ اس میں تشبیہات و استعارات
کی بھرمار نہیں ہے۔ اور جہاں کہیں ان کی ضرورت پڑی ہے۔ نہایت سادہ
اور فطری انداز میں اُن سے کام لیا گیا ہے۔ خارجی اور داخلی کیفیات
نہایت خوبی کے ساتھ نظم کی گئی ہیں۔ جذبات و حسیات کا تجزیہ نہایت موثر
طریقہ پر کیا گیا ہے۔ اور طبیعت فطرت کا پورے طور پر خیال رکھا ہے قدرتی
مناظر اس کمال کے ساتھ نظم کئے ہیں۔ کہ تصویر آنکھوں میں پھر جاتی ہے۔ اور
پڑھنے والوں پہ اتنا اثر ہوتا ہے کہ اصل مناظر کو دیکھ کر بھی ہرگز نہ ہوتا۔ جس زمانہ
میں یہ مثنوی کہی گئی ہے۔ اُس زمانہ کے رسم و رواج اور اُس عہد کی اخلاقی اور

تمدنی حالت کا اندازہ اس مثنوی کے ذریعہ اس صحت اور خوبی کے ساتھ ہوتا ہے۔ کہ اس زمانہ کی کسی بہتر سے بہتر تاریخ سے بھی ہو سکتا۔ میرحسن داستان کے ہر جزو کو بہت مزے لے کر بیان کرتے ہیں۔ یہاں تک کہ بعض مقامات پر غیر ضروری طول سے فسانے کا تناسب باقی نہیں رہا ہے۔ تخیل کی فطری روش کے اعتبار سے بھی سحرالبیان کا درجہ بہت بلند ہے۔ محاکات میں سوائے میر انیس کے اردو زبان میں میرحسن کا مقابلہ کوئی نہیں کر سکا۔ وہ ایک باکمال مصور ہیں۔ تفریح خاطر اور تاثیر اس مثنوی کے خاص جوہر ہیں۔ صدا اور سوز و گداز گویا کوٹ کوٹ کر بھر دیا ہے۔

میرحسن کے بعد اردو میں صدہا مثنویاں تصنیف کی گئیں لیکن مجموعی طور پر سحرالبیان سے کوئی بازی نہ لے جا سکا۔ خود میرحسن کی دو مثنویاں "رموز العارفین" اور "گلزار ارم" اس پایہ کی مثنویاں نہیں ہیں۔

شیخ قلندر بخش جرأت نے دو مثنویاں یادگار چھوڑیں ایک میں برسات کی ہجو ہے۔ اور دوسری حسن و عشق ۱۱۹۵ھ کے نام سے موسوم ہے۔ جس میں ایک طوائف بخشی نامی کا قصہ نظم کیا ہے۔ انشا نے بھی چند مثنویاں کہیں لیکن وہ مقبول نہ ہوئیں۔ لیکن آفتاب الدولہ قلق کی مثنوی "طلسم الفت" بہت مشہور ہوئی واجد علی شاہ اختر آخری تاجدار اودھ کی مثنوی "حزن اختر" بھی دلچسپ ہے اس میں شاہ اودھ نے لکھنؤ سے کلکتہ تک کے سفر کا حال نظم کیا ہے۔ قاضی محمد صادق اختر کی دو مثنویاں "سراپا نور" اور "صبح صادق" کچھ عرصہ مقبول رہیں۔ اسی زمانہ میں ناسخ نے بھی ایک مثنوی کہی جس کا تاریخی نام "نظم سراج" ہے۔ یہ مثنوی ۱۲۵۱ھ میں کہی گئی یہی سنہ ناسخ کی وفات کا ہے۔ یہ مثنوی بھی مقبول نہ ہوئی۔ شاید اسلئے کہ اس کی زبان میں فارسیت زیادہ ہے۔ اور ہماری مثنوی تصنیفات

اور تکلفات سے بھری ہوئی ہے۔

اسی طرح میر شکوہ آبادی کی مثنوی "معراج المضامین" بھی لفاظی اور تکلف سے پاک نہیں ہے۔ اس مثنوی میں حضرات ائمہ اہلبیت کے مناقب و فضائل اور خوارق عادات درج ہیں۔ ساری مثنوی جوش عقیدت میں ڈوبی ہوئی ہے۔ لیکن زبان اور طرز بیان ایسا ہے۔ جو مثنوی کے لئے موزوں نہیں۔

مثنوی گلزار نسیم ۔ ۱۲۵۴ھ میں پنڈت دیا شنکر کول نسیم لکھنوی نے ایک مثنوی "گلزار نسیم" کے نام سے کہی۔ میر حسن کے وقت سے اس وقت تک جس قدر مثنویاں لکھی جا چکی تھیں۔ یہ مثنوی ان سب سے زیادہ مقبول ہوئی۔ الفاظ کی شوکت بندش کی چستی خیال کی نزاکت اور بلند پروازی کے لئے "گلزار نسیم" ممتاز ہے۔ اور باریک بینی اور معنی آفرینی کے جواہر سے لبریز ہے۔ واقعہ نگاری کا بھی نسیم نے حق ادا کر دیا ہے۔ اختصار اور ایجاز بھی اس مثنوی کا ایک جوہر ہے۔ بعض مقامات پر طویل طویل مضامین کو چند شعر میں نہایت خوبصورتی کے ساتھ ادا کر دیا ہے۔ اور اکثر لطیف اور ہلکے ہلکے اشاروں میں بہت کچھ کہہ گئے ہیں۔ اور ذہن سامع خیال اور واقعات کے سلسلہ کو خود پورا کر لیتا ہے۔ لیکن بعض جگہ اختصار حد سے تجاوز کر گیا ہے اور واقعات کے سمجھنے میں دقت ہوتی ہے۔

"نسیم سخن آفریں" اعلیٰ پایہ کے شاعر ہیں لیکن مثنوی کے لئے ان کا اسلوب بیان موزوں نہیں ہے۔ مثنوی میں سادگی اور سلاست کی ضرورت ہے اور اس سے یہ مثنوی یکسر محروم ہے۔ نسیم اپنے زمانہ اور اپنے ماحول کے اثر سے دامن نہ بچا سکے وہ تکلفات اور تصنعات کا دور تھا۔ نظم تو پھر نظم ہے۔ اس وقت تو نثر تک میں مقفیٰ اور مسجع عبارتیں پسند کی جاتی تھیں۔ اور بیان کی سادگی اور سلاست کو عدم قابلیت پر محمول کیا جاتا تھا۔ اسی زمانہ کی ایک مشہور نثری تصنیف "فسانۂ عجائب" جو ۱۲۴۰ھ میں لکھی گئی۔ از سر تا پا تکلفات سے لبریز ہے۔

تشبیہات تخیلات اور استعارات کے استعمال میں نسیم کو کمال حاصل ہے اور صنائع بدائع کی بھی ان کی مثنوی میں کثرت ہے۔ لیکن مثنوی ایک ایسی صنف ہے جو ان میں سے کسی چیز کا بار نہیں سنبھال سکتی۔ مگر ان سے نسیم کی شاعرانہ قوت کا پتہ ضرور چلتا ہے

نومبر ۱۹۵۰ء کے "مخزن" میں جو ان دنوں دہلی سے شائع ہوتا تھا، سید خورشید علی صاحب حیدرآبادی نے "باغ و بہار" کے عنوان سے ایک مضمون تحریر فرمایا تھا۔ اس میں مضمون نگار موصوف نے ایک مثنوی کا ذکر کیا ہے جس کا نام "باغ و بہار" ہے۔ اس مثنوی کے مصنف ریحان الدین خاں صاحب ریحان ہیں۔ یہ مثنوی ۱۲۱۱ھ میں کہی گئی۔ مثنوی کا نام تاریخی ہے۔ اس میں بھی نسیم کی طرح "گل بکاؤلی" کا مشہور قصہ نظم کیا ہے۔ "گلزار نسیم" کا سنہ تصنیف ۱۲۵۰ھ ہے۔ اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ ریحان کی "باغ و بہار" "گلزار نسیم" سے ۳۹ سال پہلے کہی گئی۔ دونوں مثنویوں کی بحر بھی ایک ہی ہے۔ لیکن "باغ و بہار" بہت طویل ہے۔ اس کے اشعار کی تعداد چار ہزار سے زائد ہے تسلسل اور ربط بہت ہے اور مطالب صفائی سے ادا ہوگئے ہیں۔ چند شعر دونوں مثنویوں کے درج ذیل کئے جاتے ہیں۔

نسیم نے قصہ اس طرح شروع کیا ہے۔

پورب میں ایک تھا شہنشاہ — سلطان زین الملوک ذی جاہ
لشکر کش و تاج دار تھا وہ — دشمن کش و شہریار تھا وہ

ریحان داستان کی ابتدا اس طرح کرتے ہیں۔

یوں کہتے ہیں راویانِ آگاہ — تھا شرق کی سرزمین کوئی شاہ
تھا زین ملوک نام جس کا — دوران فلک غلام جس کا

باپ بیٹے کا ملنا اور زین الملوک کا نابینا ہونا نسیم نے اسطرح بیان کیا ہے

آتا تھا شکار گاہ سے شاہ — نظارہ کیا پدر نے ناگاہ
صاد آنکھوں کی دیکھ کر پسر کی — بینائی کے چہرے پہ نظر کی

مہر لب شہ ہوئی خموشی　　کی نور بصر نے چشم پوشی

ریحاں کہتے ہیں۔

تقدیر سے شاہزادۂ و شاہ　　باہم ہوئے دوچار سر راہ
جب شاہ نے اس پسر کو دیکھا　　آنکھوں تلے آ گیا اندھیرا
گویا کہ تھی اس جواں کی تصویر　　اس باپ کی آنکھوں کے لئے [illegible]

اس سلسلہ میں جنوری سنہ [illegible]ء کے معارف میں منشی احمد علی شوق قدوائی مرحوم نے ایک مضمون لکھا تھا جس میں رفعت لکھنوی کی ایک فارسی مثنوی کا ذکر کیا ہے۔ اس مثنوی میں بھی "گل بکاؤلی" نظم کیا گیا ہے۔ اور اس کی بحر بھی وہی ہے جو "گلزار نسیم" کی ہے۔ رفعت اور نسیم دونوں کے چند ہم معنی شعر اور مصرعے ذیل میں درج کئے جاتے ہیں۔

رفعت　　عازم بہ سفر شدند ہر چار
　　زیشاں بہ رسید شاہ ناچار

نسیم　　شہزادے چلے وہ چاروں تیار
　　رخصت کئے شہ نے چار ناچار

رفعت　　گفتند سر چشم شاہ شد کور
　　تا دید عارض پسر نور

نسیم　　سلطان زین الملوک شہ زور
　　دیدار پسر سے ہو گیا کور

رفعت　　سرگشت چو گرد رہ بہ دشتے

نسیم　　میدان میں خاک اڑا رہا تھا

رفعت　　در دشت تو باد راہ پیما!

نسیم　　مٹھی میں ہوا کا تھامنا کیا!

رفعت — دردیدہ کنم چو مردمک جا

نسیم — ہے چشم پری میں جائے مردم

رفعت — از بہر تو اے بت پری رخ
مشہور شدم بنام فرخ

نسیم — فرخ ترے واسطے ہوئی میں

رفعت — حالت بہ زبان تو شنیدم

نسیم — سب تجھ سے سنی تری زبانی

رفعت — اے شاہ ارم بہت گل اندام
فرخ لقب و بکاؤلی نام

نسیم — اے شاہ ارم کی دخت گلفام
فرخ لقب و بکاؤلی نام

رفعت کی مثنوی کا سنہ تصنیف معلوم نہیں اور نہ کسی داخلی یا خارجی شہادت سے اس امر کا ثبوت مل سکا کہ یہ مثنوی گلزار نسیم سے پہلے کہی گئی ہے۔ بہر طور اگر یہ بھی مان لیا جائے کہ دونوں مثنویاں "گلزار نسیم" سے پہلے کہی گئیں اور یہ بھی فرض کر لیا جائے کہ نسیم کی نظر سے یہ دونوں مثنویاں گزر چکی تھیں تو بھی اس سے نسیم کی وقعت میں کوئی فرق نہیں آتا۔ نسیم کی مثنوی ان کے کمال شاعری کا بہ بانگ دہل اعلان کر رہی ہے۔ اور ایک ادبی کارنامہ کی حیثیت سے اپنے رنگ میں لاجواب ہے۔ ظاہر ہے کہ مذکورہ بالا دونوں مثنویوں کے علاوہ بھی "گل بکاؤلی" کا قصہ متعدد بار نثر اور نظم کے جامہ میں جلوہ افروز ہو چکا تھا۔ لیکن اس حقیقت سے کسی کو انکار نہیں ہو سکتا کہ نسیم کے سحر نگار قلم سے نکلنے کے بعد ہی اس قصے سے عوام روشناس ہوئے ہیں۔ گو مثنوی کی خصوصیات کا نسیم نے خیال نہیں رکھا لیکن اس کے باوجود گلزار نسیم کو بے نظیر مقبولیت حاصل ہے۔

سحر البیان اور گلزار نسیم۔ گلزار نسیم کے متعلق ایک یہ بات عام طور پر مشہور ہے کہ یہ مثنوی "سحر البیان" کے مقابلہ میں لکھی گئی۔ غالباً یہ خیال اس لئے پیدا ہوا۔ کہ میر حسن کی مثنوی کے بعد اردو میں کسی دوسری مثنوی کو اتنی شہرت اور مقبولیت نصیب نہیں ہوئی جتنی گلزار نسیم کو ہوئی۔ ورنہ اس دعوے کی کوئی دلیل نہیں ہے۔ کہ نسیم نے میر حسن کے مقابلہ پر مثنوی کہی ہے۔ دونوں مثنویوں میں سوائے اس کے کہ دونوں مثنویاں ہیں اور کوئی بات مشترک نہیں ہے۔ دونوں کے راستے الگ الگ ہیں۔ بحر مختلف۔ طرز بیان مختلف۔ تخیل کی رو مختلف۔ پھر یہ کیونکر سمجھ لیا جائے کہ گلزار نسیم سحر البیان کے جواب میں کہی گئی۔ میر حسن کی مثنوی سلاست، روانی، سادگی اور بے تکلفی کی جان ہے۔ نسیم کی مثنوی معنی آفرینی بلند پروازی اور نازک خیالی میں فرد ہے۔ نسیم کی مثنوی کا اختصار اس کا وصف بھی ہے اور عیب بھی۔ میر حسن کی مثنوی میں ہر مضمون کو ضرورت سے زیادہ طول دیا گیا ہے اور یہ طول اس کا وصف بھی ہے اور عیب بھی۔ نسیم کی مثنوی شکوہ الفاظ اور تناسب اور ترکیبوں اور بندشوں کی متانت کے لئے ممتاز ہے۔ میر حسن کی مثنوی درد اور سوز و گداز کے جواہر سے مالا مال ہے۔

مثنوی "زہر عشق"۔ واجد علیشاہ سلطان اودھ کے اخیر زمانہ میں نواب مرزا شوق نے چند مثنویاں کہیں۔ "زہر عشق" "بہار عشق" اور "فریب عشق" ان کے نام ہیں۔ ان مثنویوں میں سے "زہر عشق" بہت مشہور و مقبول ہوئی۔ عوام میں اس کی ہر دلعزیزی کسی طرح سحر البیان اور گلزار نسیم سے کم نہیں ہے۔ شوق کی زبان نہایت سادہ اور سلیس ہے۔ انہوں نے واقعہ نگاری کا بھی حق ادا کر دیا ہے اور سوز و گداز و تاثیر کا تو یہ عالم ہے کہ ہم بلا خوف تردید کہہ سکتے ہیں۔ کہ جو درجہ میر کو غزل میں حاصل ہے، وہی مرزا شوق کو مثنوی میں حاصل ہے۔ داخلی اور خارجی دونوں قسم کے مضامین نہایت خوش اسلوبی کیساتھ نظم کئے ہیں۔ نواب مرزا شوق انگریزی کے مشہور ناول نویس رینالڈس

کی طرح خواص میں بدنام ہیں۔ یہاں تک کہ تذکروں میں بھی ان کا ذکر نہیں ملتا۔ اس کا سبب سوائے اس کے اور کچھ نہیں معلوم ہوتا کہ ان کی مثنویوں میں بعض مقامات پر جذبات کی عریانی اور بوالہوسی نمایاں ہے۔ سو اس زمانے میں ایک شوق ہی کیا قریب قریب سب کا یہی حال تھا۔ خود میر اور سودا کے دیوان اس قسم کے اشعار سے خالی نہیں ہیں۔

مومن کی مثنویاں - ادھر دہلی میں مومن خاں مومن نے چند مثنویاں کہیں۔ اُن کے کلیات میں چھ مکمل مثنویاں ہیں۔ یہ مثنویاں از سرتاپا عاشقانہ ہیں۔ اور بعض اصحاب کا خیال ہے کہ ان میں سے اکثر کی بنیاد ان کی عاشقانہ زندگی پر ہے۔ آزاد کہتے ہیں کہ "مثنویاں نہایت دردانگیز ہیں۔ کیونکہ نہایت دردخیز دل سے نکلی ہیں۔" مومن کی مثنویاں واقعہ نگاری کے لحاظ سے کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتیں۔ نہ اُن میں اخلاقی تمدنی یا معاشرتی مضامین نظم کئے گئے ہیں۔ خارجی مناظر سے بھی یہ مثنویاں خالی ہیں۔ مومن کو داخلی مضامین کے نظم کرنے میں ید طولیٰ حاصل ہے۔ اسی لئے وہ اعلیٰ پایہ کے غزل سرا مانے جاتے ہیں۔ اُن کی دقت پسندی اور مضمون آفرینی مثنویوں میں بھی نمایاں ہے جو اس صنف سخن کے لئے کسی طرح موزوں نہیں۔

مومن کے وقت ہی سے ہماری زبان میں عشقیہ مثنوی کو زوال شروع ہو گیا یوں تو اسیر، داغ اور تسلیم نے متعدد مثنویاں کہیں مگر شہرت عام اور بقائے دوام کی دولت کسی کو نصیب نہ ہوئی۔ منشی احمد علی شوق قدوائی کی دو مثنویاں "ترانۂ شوق" اور "حسن" بعض حیثیتوں سے قابل قدر ہیں۔ خصوصاً "حسن" ایک اعلیٰ پایہ کا ادبی کارنامہ ہے اور نازک خیالی اور بلند پروازی میں اس کا درجہ بہت بلند ہے۔ جمالیات کے بعض نازک فلسفیانہ نکات کو سلیس اور شستہ زبان میں نہایت صفائی کے ساتھ بیان کر گئے ہیں۔ گو بعض جگہ کسی مخصوص محاورہ کو نظم کرنے کی دھن میں اشعار کا حسن غارت ہو گیا ہے۔ شوق محاوروں کے استعمال کو شاید شعر کا ضروری عنصر سمجھتے تھے۔ یہی نقص اُن کے تغزل میں ہے۔

مولانا حالی نے بھی متعدد چھوٹی چھوٹی مثنویاں کہی ہیں۔ یہ قریب قریب سب اخلاقی ہیں۔ بیان کی سادگی اور زبان کے لوچ اور سلاست میں یہ مثنویاں ممتاز ہیں۔ حالی کے کلام میں صدا اور سوز و گداز بہت ہے۔ اور ان کی مثنویاں داخلی اور خارجی دونوں قسم کے مضامین کی سرمایہ دار ہیں۔

منشی جوالا پرشاد برق کی مشہور مثنوی "بہار" سلاست۔ روانی اور نازک خیالی میں لاجواب ہے۔ برق کو خارجی کیفیات کے نظم کرنے میں ید طولیٰ حاصل تھا۔

میرزا محمد ہادی رسوا کی مثنوی "نوبہار" بھی قابل ذکر ہے۔ سرور جہاں آبادی کی بعض چھوٹی چھوٹی مثنویاں بہت دلکش اور پرتاثیر ہیں۔ لیکن اُن کا اسلوب بیان مثنوی کے لئے مناسب نہیں ہے۔

آخر میں مولانا صفی لکھنوی کی مثنوی "تنظیم الحیات" کا ذکر بھی ضروری ہے جو حال ہی میں شائع ہوئی ہے۔ مولانا صفی کا شمار اس دور کے مستند اور ممتاز شعرا میں ہے۔ گو آپ کا اسلوب بیان مثنوی کے لئے مناسب نہیں لیکن کلام کی پختگی نازک خیالی اور بلند پروازی کے لحاظ سے ان کی مثنوی بے مثل ہے۔

یہ ایک سرسری نظر اردو زبان کی ان مثنویوں پر تھی جنھوں نے ادبی کارنامہ کی حیثیت سے وقعت حاصل کی۔ ورنہ یوں اردو میں صد ہا مثنویاں ایسی ہیں جن کا ذکر کسی تذکرے میں نہیں مثلاً نور نامہ۔ پل نامہ۔ چوہے نامہ۔ قصہ سپاہی زادہ۔ قصہ شاہ روم۔ قصہ سیاہ پوش۔ قصہ سوداگر بچہ۔ وفات نامہ۔ ہرنی نامہ وغیرہ یہ اور اسی قسم کی سیکڑوں مثنویاں عوام میں بے حد مقبول ہیں۔ اور ہر سال لاکھوں کی تعداد میں چھپ کر فروخت ہوتی ہیں۔

۳۔ قصیدہ

قصیدے کی خصوصیات۔ قصیدہ بہ اعتبار صورت غزل سے مشابہ ہے۔ لیکن

بہ اعتبار مضامین غزل سے بہت مختلف ہے۔ قصیدے میں مدح یا ہجو یا وعظ و پند
یا مسائل شریعت و اخلاق یا مناظر قدرت وغیرہ کے مضامین نظم کیے جاتے ہیں۔ داخلی
اور خارجی دونوں قسم کے مضامین قصیدے کے لئے ضروری ہیں۔ فصاحت و بلاغت اور
شکوہ الفاظ اور مضامین کی بلندی اور نزاکت قصیدے کی خصوصیات میں داخل ہیں۔

قصیدہ نگاروں کی بے راہروی۔ لیکن اگر ذرا غور کے ساتھ قصیدے کی تاریخ
اور شاعری پر اس صنف سخن کے اثر کا اندازہ کیا جائے۔ تو معلوم ہوگا کہ قصیدے نے فارسی
اور اردو دونوں زبانوں کی شاعری پر بہت برا اثر کیا ہے۔ قصیدہ درباداری سے
متعلق ہے۔ بادشاہوں کی تعریف میں زمین آسمان کے قلابے ملانا۔ اس کو رستم۔ حاتم۔
نوشیرواں۔ افلاطون۔ ارسطو اور لقمان سے بہتر بتانا۔ اس کی ہمت شجاعت اور سخاوت
کی بے تکی تعریفیں کرنا۔ یہاں تک کہ اس کو تمام اشیائے سماویہ و ارضیہ و مابینہما کا مالک
بنا دینا قصیدے کی خصوصیات میں داخل ہو گیا۔[1] ظاہر ہے کہ اس طومار دروغ بافی کو حقیقی
شاعری سے کیا واسطہ ہے۔ شعرا سے زیادہ اُن سلاطین و امرا کی بدمذاقی پر حیرت
جن کی تعریف میں یہ قصیدے کہے جاتے تھے۔ خدا جانے وہ کیونکر اس لغویت
کو برداشت کر لیتے تھے۔ بعض حضرات ہمارے تغزل پر یہ اعتراض وارد
کرتے ہیں کہ اس نے ہماری شاعری کو غیر فطری بنا دیا۔ یہ اعتراض غزل پر تو صادق
نہیں آتا۔ لیکن قصیدے پر ضرور صادق آجاتا ہے۔ قصیدوں نے بیشک
ہماری شاعری کو غیر فطری بنانے میں بہت حصہ لیا۔ جو شاعری جلب منفعت
اور طلب مال و منال کی غرض سے کی جائے۔ وہ فطری شاعری نہیں ہو سکتی۔

شاعری کا مقصد تفریح خاطر ہے۔ لیکن ہماری زبان کے اکثر قصیدوں کا
طبیعت پر بالکل اس سے الٹا اثر ہوتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ایک قصیدے
کو پڑھ کر جتنی زیادہ بدمزگی ہو۔ اور جس قدر طبیعت اُس سے گریز کرے شاید

---

[1] کاشف الحقائق جلد دوم

قصیدہ نگار کے نزدیک آتا ہی وہ قصیدہ اچھا ہے۔

قصیدہ ایک ایسی صنف ہے جس میں شاعر کو زورِ طبع دکھانے کا بہت اچھا موقع ملتا ہے۔ اور جن شعراء نے دربارداری سے اپنا دامن بچایا اُن کے قصیدے کم سے کم خلافِ عقل اور خلافِ فطرت واقعات سے لبریز نہیں ہیں۔ اسی لئے فارسی میں حکیم سنائی اور سعدی کے قصائد انوری اور قاآنی کے قصائد سے بہتر مانے جاتے ہیں۔

اردو قصیدے پر ایک سرسری نظر۔ اردو میں قصیدے کا رواج زیادہ نہیں ہوا۔ اس کی سب سے بڑی وجہ شاید یہ ہے کہ جب اردو میں اتنی صلاحیت پیدا ہوئی کہ وہ قصیدے کے لوازم کو پورا کر سکے۔ تو ہمارے ملک میں سلاطین و امراء خود مصائب میں مبتلا تھے۔ وہ بیچارے کیا کسی کی مدد کرتے۔ ذوق اپنے ممدوح کو دنیا جہان کا بادشاہ بنانے سخاوت میں حاتم عدل و انصاف میں نوشیرواں اور حکمت و دانائی میں افلاطون سے بہتر قرار دینے کے بعد صرف چار روپیہ ماہوار تنخواہ حاصل کر سکے۔ اس حالت میں کس امید پر کوئی قصیدہ کہتا۔ لیکن اس کے باوجود صدہا چند شعراء اردو میں پیدا ہوئے۔ جنہوں نے قصیدہ گوئی کو حصولِ معاش کا ذریعہ بنالیا۔ اور اس صنفِ سخن کو ابتذال کے درجہ تک پہنچا دیا۔

اُردو زبان کے وہ شعراء جنھوں نے اس صنفِ سخن میں امتیاز حاصل کیا سودا۔ انشاء۔ شہیدی۔ غالب۔ ذوق۔ داغ۔ منیر۔ امیر۔ اور محسن ہیں۔

سودا کے دیوان میں ۴۱ قصائد ہیں۔ ان میں سے ۱۴ مذہبی ہیں۔ باقی مدح میں ہیں یا ہجو میں۔ سودا کے وقت اردو زبان کا بچپن تھا۔ اور قصائد کیلئے بلند مضامین پُرشکوہ الفاظ اور چست ترکیبوں کی ضرورت ہے۔ بایں ہمہ سودا سے

پہلے بھی اُردو میں قصیدے کہے گئے۔ لیکن اُن میں قصائد کی خصوصیات نہ تھیں۔ سودا نے اس صنفِ سخن کو فصاحت و بلاغت کے اُس درجہ تک پہنچا دیا کہ اُن کے قصائد کو فارسی زبان کے بہتر سے بہتر قصائد کے پہلو بہ پہلو جگہ دی جا سکتی ہے۔ مرزا کو بعض نقادوں نے قصیدے کا بادشاہ قرار دیا ہے یہ معلوم ہوتا ہے کہ خود ان کی حیات میں اس خیال کا اظہار کیا گیا تھا۔ کہ سودا کے قصیدے اُن کی غزلوں سے بہتر ہوتے ہیں۔ چنانچہ خود ایک غزل کے مقطع میں کہتے ہیں سے

لوگ کہتے ہیں کہ سودا کا قصیدہ ہے خوب
ان کی خدمت میں لیے میں یہ غزل جاؤں گا

سودا کے قصائد کی ایک یہ خصوصیت یہ ہے کہ وہ اُن میں اپنے زمانہ کی جیتی جاگتی تصویریں کھینچتے ہیں۔ ان کی معلومات اور مشاہدات اور اپنے دور کے سیاسی اور [illegible] یہاں کا عبور یہ سب چیزیں ان کے قصائد سے عیاں ہیں غریب داؤں کی حالت۔ لشکروں کا انتظام۔ وزراء اور امراء کے اطوار و خصائل پیشہ وروں کی کیفیت۔ مساجد و مدارس کا ڈھنگ غرض ان کے قصائد ہر طبقہ کے لوگوں کا آئینہ ہیں اور حقیقی شاعری کا نمونہ ہیں۔ اُن کے قصائد میں مضمون آفرینی۔ نازک خیالی اور خلاقیِ سخن کے جوہر کوٹ کوٹ کر بھرے ہوئے ہیں۔ بہاریہ مضامین کی بھی کثرت ہے۔ اور محاکات اور منظر کشی سے کوئی قصیدہ خالی نہیں ہے۔ جو قصیدے مدح میں ہیں۔ ان میں بھی ممدوح کی تعریف میں زیادہ خلافِ عقل مبالغہ سے کام نہیں لیا ہے۔

اس کے بعد انشاء کے قصائد ہیں۔ انہیں زبان پر بہت قدرت حاصل تھی۔ ان کے کلیات میں متعدد قصائد ہیں۔ جو حمد، نعت، منقبت اور مختلف اشخاص کی مدح میں ہیں شوکتِ الفاظ اور مضامین کی نزاکت اور صنائع بدائع کی کثرت ان کے قصائد کی خصوصیات

ہیں۔ لیکن یکرنگی اور ہمواری ان کے قصیدوں میں نہیں ہے۔ اور بعض جگہ بہت سطحی خیالات بھی نظم کر جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ دوسری زبانوں کے الفاظ اور فقرے یہاں تک کہ پورے پورے مصرعے قصائد میں شامل کر لیتے ہیں۔ اسی لئے ان کے قصائد مقبول نہ ہوسکے۔

غالب ایک اعلیٰ پایہ کے قصیدہ نگار ہیں۔ لیکن ان کے قصائد زیادہ تر فارسی میں ہیں۔ اُردو میں انہوں نے بہت کم قصیدے کہے ہیں۔ مولانا حالی "یادگار غالب" میں فرماتے ہیں۔ "قصائد میں مرزا نے کہیں خاقانی کا تتبع کیا ہے کہیں سلمان و ظہیر کا اور عرفی و نظیری کا اور ہر ایک منزل کامیابی کے ساتھ طے کی ہے۔ میرزا کی تشبیب بہ نسبت مدح کے نہایت شاندار اور عالی رتبہ ہوتی ہے۔ اور اسی سے قصیدے کی پستی و بلندی کا اندازہ کیا جاتا ہے۔ مشرقی شاعری میں عموماً اور ایران کی شاعری میں خصوصاً کوئی مضمون مدح و ستائش سے زیادہ پھیکا، سیٹھا، ٹھنڈا اور بے لطف نہیں ہوتا۔ علی الخصوص شاعرین نے مبالغہ کی لے کو بڑھاتے بڑھاتے مدح کو ہجو کے درجہ تک پہنچا دیا ہے۔ اور اس کلیہ سے مرزا کی مدح بھی مستثنیٰ نہیں البتہ عرفی نے مدحیہ مبالغوں میں ایک قسم کا بانکپن پیدا کیا ہے۔ جو اسی کے ساتھ مخصوص ہے۔ جس طرح قدما کے قصائد میں وہ آن نہیں پائی جاتی۔ اسی طرح مرزا کے قصائد بھی اس سے معرا ہیں۔ لیکن مرزا کے اکثر قصیدوں کی تشبیہیں کچھ شک نہیں کہ عرفی کی تشبیہوں سے سبقت لے گئی ہیں۔"

مولانا حالی کی یہ رائے مرزا غالب کے فارسی قصائد کی نسبت ہے۔ اردو قصائد اس پایہ کے تو نہیں ہیں۔ لیکن تخیئل کی بلندی اور نزاکت اور الفاظ کی شوکت ان میں بدرجۂ اتم موجود ہے۔ میرے نزدیک تو مرزا کی بعض غزلوں میں بھی باعتبار زبان قصیدہ کا رنگ غالب ہے۔ لیکن مرزا نے قصیدے کے رسمی اور روایتی محاسن

کی پابندی نہیں کی۔ شاید اسی لیے بہ حیثیت قصیدہ نگار کے اردو شاعری میں وہ کوئی خاص درجہ حاصل نہ کر سکے۔

مومن کے کلیات میں بھی نو قصیدے ہیں۔ مومن بہت آزاد طبع تھے۔ انہوں نے کبھی کسی کی تعریف میں قصیدہ نہیں کہا۔ ان کے دیوان میں جو دو مدحیہ قصیدے ہیں وہ بھی رسمی مدحت سرائی سے نیچے ہوئے ہیں۔ ایک نواب وزیرالدولہ بہادر والیٔ ریاست ٹونک کی مدح میں بطور معذرت کے ہے۔ انہوں نے مومن کو طلب فرمایا تھا۔ انہوں نے دہلی چھوڑ کر وہاں جانا پسند نہ کیا اور بطور معذرت کے ایک قصیدہ کہہ کر بھیج دیا۔ دوسرا قصیدہ راجہ رنجیت سنگھ رئیس پٹیالہ کی شان میں بطور شکریہ کے ہے۔ راجہ صاحب دہلی میں رہتے تھے۔ انہوں نے مومن خاں کو ایک ہتھنی عطا فرمائی تھی۔ مومن نے ایک قصیدہ اعتراف احسان و شکریہ میں کہہ کر پیش کر دیا۔ ان دونوں قصیدوں کے علاوہ جو قصائد ہیں۔ اُن میں سے ایک حمد و مناجات میں ہے۔ ایک نعت میں۔ اور ایک ایک خلفائے راشدین اور امام حسن اور امام حسین علیہما السّلام کی منقبت میں۔ شوکت الفاظ اور زور بیان سے مومن کے قصائد مالامال ہیں۔ لیکن ان کی گریز یا تخلیص کمزور ہوتی ہے۔ مومن کے قصائد میں عالی مضامین کی بھی کثرت ہوتی ہے۔ یہاں تک کہ وہ بعض علوم کے مخصوص مصطلحات سے کلام کا اغلاق بڑھا دیتے ہیں۔

اس دور کے شعرا میں ذوق بہ حیثیت قصیدہ نگار کے بہت مشہور ہیں اور اس میں شک نہیں کہ اس صنف سخن میں سودا کے بعد ذوق سے کوئی بازی نہ لے جا سکا ذوق کے قصائد میں زور اور روانی بہت ہے۔ بندش کی چستی اور ترکیب کی درستی و دلآویزی ان کے یہاں بدرجۂ اتم موجود ہے۔ اپنے مخصوص رنگ تغزل کے خلاف انہوں نے قصائد میں مضمون آفرینی کے جوہر بھی دکھائے ہیں۔ اور ان کے اکثر قصائد میں

اُن کی معلومات اور علمی قابلیت کا پتہ بھی چلتا ہے۔ لیکن اُن میں تاثیر نہیں۔ اور ہر قدم پر اس امر کا احساس ہوتا ہے کہ درباداری حقیقی شاعری کا گلا دبائے ہوئے ہے یہی سبب ہے کہ کوئی خاص کیف قاری یا سامع کے دل پر ان کے قصائد سے پیدا نہیں ہوتا۔ ان کے قصائد میں صنعتوں کی بھرمار ہے۔ اور لفظوں کے رنگ برنگ کے گورکھ دھندے بنانے کا انہیں بہت شوق ہے۔ بعض اصحاب اُن کے گورکھ دھندوں سے بہت کیف اندوز ہوتے ہیں۔ ان چیزوں سے کیف اندوز ہونے میں تو کوئی حرج نہیں۔ حرج اس میں ہے کہ وہ اس کو شاعری سمجھ لیتے ہیں۔ اور اپنے نزدیک شعر سے کیف اندوز ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ محاکات اور شاعرانہ مصوری جس سے سودا کا کوئی قصیدہ خالی نہیں ہے۔ ذوق کے کسی قصیدے میں نظر نہیں آتی۔ ذوق کے دیوان میں ۲۴ قصیدے ہیں۔ اور سب کے سب درباداری کی ضروریات سے مجبور ہو کر کہے گئے ہیں۔ ان میں سے ایک قصیدہ بھی حمد یا نعت یا منقبت میں نہیں ہے۔ اور نہ انہوں نے کسی قصیدے میں اپنے زمانہ کی حالت کو نظم کیا ہے۔

ذوق کے بعد سے اُردو میں قصیدہ نگاری کو زوال شروع ہوگیا۔ منیر شکوہ آبادی کے قصائد بے شک ان کی قادرالکلامی اور علمی تبحر کا آئینہ ہیں اور ذوق کے بعد محسن کاکوروی کے سوا اس صنفِ سخن میں اُن کا کوئی ہمسر نظر نہیں آتا۔ ایک جگہ خود فرماتے ہیں

اس کو اُن سب کے قصائد سے مطابق کر لیں — نہیں کمتر بھی اگر اُن سے نہیں ہے افضل
دورِ آخر میرے حصہ میں دیا ساقی نے — پی گیا اِس مئے نایاب کی ساری بوتل
التزام ایسے قواعد کے کئے ہیں میں نے — جن شرائط میں حریفوں سے یہ مشکل ہو غزل
درِ نایاب ہیں لایا صدفِ قدرت سے — جنس ہے شعرا کی کہنہ و مستعمل

منیر کا اندازِ سخن اور اسلوب بیان قصیدے کے لئے بہت موزوں ہے نازک خیالی اور مضمون آفرینی ان کا حصہ ہے۔ اور تشبیہوں اور استعاروں کے مرد میدان ہیں

لیکن لفاظی قافیہ پیمائی اور آورد سے ان کے قصائد بھی خالی نہیں۔ اور ان کی شاعری حقیقی اور اصلی جذبات سے بیگانہ ہے۔

محسن کاکوروی کے قصائد میں تخیل کی نزاکت اور مضامین کی خوبی کے ساتھ تاثیر بھی ہے۔ محسن کے قریب قریب تمام قصائد نعت میں ہیں۔ تشبیہات اور تلمیحات سے نہایت خوش اسلوبی کے ساتھ کام لیتے ہیں۔ اور کلام کا حسن دوبالا کر دیتے ہیں۔ ان کی سخن آفرینی مسلّم ہے۔ سودا کے بعد محسن ہی ایک ایسے باکمال شاعر نظر آتے ہیں۔ جنہوں نے قصیدے کی اصلی غرض و غایت کو سمجھا اور اُس کو نہایت خوبی کے ساتھ نبھایا۔

مسدس

مسدس بہ حیثیت ایک صنف سخن کے

یہ وہ صنف سخن ہے جس کے اندر اردو شاعری کا بہترین حصہ محفوظ ہے۔ صرف اپنے مسدس کے بھروسے پر ہم دعویٰ کر سکتے ہیں۔ کہ ہماری زبان نے بھی گنجینۂ خیالات میں اضافہ کیا ہے۔ اور ہماری زبان کی شاعری بھی متعدد ایسی نظمیں پیش کر سکتی ہے۔ جو دنیا کی مستند ترین اور اعلیٰ ترین نظموں کے پہلو بہ پہلو جگہ پانے لائق ہیں

عجب یہ ہے۔ کہ مسدس نے جو صورت اردو میں اختیار کر لی ہے۔ وہ نہ فارسی میں ہے نہ عربی میں اور نہ کسی اور زبان میں۔ ہر بند میں چھ مصرعے ہوتے ہیں۔ پہلے چار مصرعے ایک قافیہ میں ہوتے ہیں۔ اس کے بعد دو مصرعے دوسرے قافیہ میں کہہ کر پہلے چار مصرعوں کے ساتھ ملحق کر دئے جاتے ہیں۔ یہ ایک بند ہوا۔ اسی طرح متعدد بند کہتے ہیں۔ یہاں تک کہ دو دو تین تین سو بند ایک ایک مسدس میں کہتے ہیں۔ اصناف سخن کے اعتبار سے یہ صورت نہ ترکیب بند کی ہے اور نہ مستزاد کی یوں سمجھنا چاہیئے کہ اردو شعرا نے اپنے لئے ایک نئی راہ پیدا کر لی ہے اور پھر اس کو اسقدر ترقی دی ہے کہ اردو میں جسقدر اصناف سخن رائج ہیں۔ اُن میں سے کسی میں مضامین عالیہ کا اتنا وافر ذخیرہ موجود نہیں ہے۔ جتنا مسدس میں ہے۔

مسدس اور مرثیہ۔ اس کا سب سے بڑا سبب یہ ہوا کہ ہمارے بعض اعلیٰ پایہ کے شعرا نے واقعات کربلا کو مسدس میں نظم کیا۔ بلکہ یہ سمجھنا چاہیئے کہ مرثیہ اردو میں مسدس کے لئے مخصوص

ہو گیا۔ مرثیہ ہماری زبان کی شاعری میں حزنیہ (ٹریجڈی) اور رزمیہ (ایپک) دونوں کا مجموعہ ہے۔ حزنیہ کے لئے ارسطو نے جن خصوصیات کو لازم قرار دیا ہے۔ ان سب کی مطابقت تو مغربی زبانوں کے اکثر ڈرامہ نویسوں نے بھی پورے طور پر نہیں کی ہے۔ لیکن جن دو باتوں پر ارسطو نے بہت زور دیا ہے۔ یعنی پلاٹ کی یکسانیت اُس کے تمام اجزا کی مطابقت اور رحم اور خوف کے جذبات کو متحرک کرنے کا وصف وہ دونوں ہمارے مرثیوں میں موجود ہیں۔

رزمیہ اور مرثیہ ۔ رزمیہ یا ایپک[1] اُس نظم کو کہتے ہیں جس کے مضمون میں عظمت ہو۔ اور اسلوب بیان میں شوکت جزالت اور زور ہو۔ ایپک اصل میں کسی بلند رتبہ شخص کے شجاعانہ کارناموں کے لئے مخصوص ہو گئی ہے۔ اور اُس کے مضامین میں شرافتِ نفس، بلند نظری اور صدق و خلوص کا ہونا ضروری ہے۔ واقعہ جو ایپک میں نظم کیا جائے پُر عظمت ہونا چاہیئے۔ مذہب یا حق و صداقت کی حمایت میں جو واقعات رونما ہوئے ہیں وہ ایپک کیلئے خاص طور پر مناسب سمجھے جاتے ہیں۔ بیان کی متانت اور سنجیدگی نفسِ مضمون کا عبرت انگیز اور سبق آموز ہونا بھی ایپک کی خصوصیات میں داخل ہے۔ ہمارے مرثیوں پر محض ایک سرسری نظر ڈالنے سے یہ بات روشن ہو جائے گی کہ یہ تمام باتیں اُن میں بدرجہ اتم موجود ہیں۔ ہومر کی "الیڈ" اور "اوڈیسی" ورجل کی "اینیڈ" ڈانٹے کی "ڈیوائن کامیڈی" ملٹن کی "پیراڈائز لاسٹ" فردوسی کا "شاہنامہ" والمیکی اور بیاس کی "رامائن" اور "مہابھارت" ان تمام نظموں کا شمار دنیا کی مشہور رزمیہ نظموں میں ہے۔ ان میں سے بعض نظمیں ایسی ہیں جن کے مضامین میں مذہبی عنصر کے شمول یا روحانیت و فلکیات کے بیان سے عظمت پیدا ہو گئی ہے۔ لیکن میرے نزدیک ہمارے مراثی کے مضامین کو جو سربلندی اور فوقیت حاصل ہے وہ ان میں سے کسی نظم کے مضمون کو حاصل نہیں۔ واقعہ کربلا کے ہیرو حضرت امام حسین علیہ السلام جگر گوشہ رسول ہیں۔ امام ہیں۔ خلافت کے حقدار ہیں۔ تقدس اور صدق و صفا کا مجسمہ ہیں۔ یہ سب باتیں انہیں ایک مخصوص جماعت کی نظر میں دنیا کے بزرگ ترین انسانوں کی صفِ اول میں لے آتی ہیں پھر نہ صرف یہ بلکہ وہ حق و صداقت کی حمایت میں جان قربان کر دیتے ہیں اور باطل کے سامنے گردن

---

1. EPIC: GR. EPOS. A STORY. VOLTAIRE DEFINES EPIC AS "NARRATIVES IN VERSE OF WARLIKE ADVENTURES"

نہیں جھکاتے۔ ایثار اور قربانی۔ راستی۔ صداقت۔ بلند ہمتی اور حقیقی شجاعت کا ایک ایسا کارنامہ ہے۔ جو نہ صرف کسی مخصوص جماعت کے لئے بلکہ تمام عالم کے لئے اعلیٰ کردار کا بے مثل نمونہ ہے۔ پس ہمارے مرثیہ نگاروں نے جو موضوع اپنی شاعری کے لئے اختیار کیا وہ رزمیہ نظم کے لیے نہایت موزوں ہے۔

اُردو مسدس پر ایک سرسری نظر۔ ہماری زبان میں مسدس ایک مدت تک "واسوخت" کے لئے مخصوص رہا۔ لیکن جس قسم کے مضامین واسوخت میں نظم کئے جاتے ہیں۔ وہ غیر فطری بھی تھے۔ اور پست بھی اور نسل انسانی کے طبعی رجحان کے خلاف تھے۔ اور کسی مہذب اور ترقی پذیر قوم کی شاعری کے لئے اس کا بار برداشت کرنا ممکن نہ تھا یہی سبب ہے کہ رفتہ رفتہ واسوخت کا رواج ہماری زبان میں باقی نہ رہا۔

غالباً سب سے پہلے سوداؔ نے مسدس میں مرثیہ کہا۔ سودا سے پہلے مرثیے یا تو مثنوی کی صورت میں کہے جاتے تھے یا مربع اور مخمس کی صورت میں۔ اس میں شک نہیں کہ مثنوی واقعات کربلا کے لئے نہایت صنفِ سخن ہے۔ اور اگر اب بھی ہمارے مقبول اور مستند شعرا میں سے کوئی ان واقعات کو مثنوی میں نظم کرے۔ اور رزمیہ مثنوی کے لوازم کو پیش نظر رکھ کر نظم کرے تو میرے نزدیک اُردو میں ایک اعلیٰ پایہ کی رزمیہ مثنوی کا اضافہ ہو سکتا ہے۔ بہرطور سوداؔ کے بعد مراثی ایک بڑی حد تک مسدس کے لئے مخصوص ہو گئے۔ لیکن سوداؔ کے بعد سے میر ضمیرؔ کے زمانے تک مرثیہ گوئی بالکل ابتدائی حالت میں رہی اور بطور ایک مذہبی فرض کے شعراء مرثیے کہتے رہے جن میں شاعرانہ قوت کا اظہار نہ کیا جاتا تھا۔ یہاں تک کہ الفاظ اور محاوروں کی غلطی بھی مرثیوں میں قابل گرفت نہ سمجھی جاتی تھی۔ میر ضمیرؔ اور میر خلیقؔ نے مراثی کو موجودہ روش پر ڈالا اور میر انیسؔ اور میرزا دبیرؔ کی طبع آزمائی کے لئے ایک راستہ تیار کر دیا۔

میر ضمیرؔ نے مرثیے کے مضامین کو ترتیب دیا۔ رزمیہ۔ بین۔ سراپا، اسلحہ جنگ کی تشریح گھوڑے کی تعریف اور سب سے بالاتر یہ کہ واقعات کا تسلسل اور ترتیب ان سب کی ابتدا مرثیہ میں میر ضمیرؔ سے ہوئی۔ بحیثیت ایک شاعر کے بھی میر ضمیرؔ کا درجہ بہت بلند تھا۔ اُن کے بیان میں روانی اور زور ہے۔ سلاست اور صفائی۔ فصاحت اور دلآویزی یہ سب چیزیں اُن کے کلام میں

موجود ہیں۔ اور پھر کوئی بند ایسا نہیں ہوتا جو تاثیر سے خالی ہو۔

میر مستحسن خلیق کو زبان کی صفائی اور لوچ اور محاورے کی خوبی اور برجستگی گویا ورثہ میں ملی تھی۔ انہوں نے بھی مرثیہ کے مضامین میں اضافہ کیا اور اُن کو باقاعدہ ترتیب دیا۔ تمہید، سراپا، رزم اور شہادت امام معصوم پر خاتمہ۔ مرثیہ کی یہ صورت میر ضمیر اور میر خلیق ہی نے قائم کی ہے۔ اسی دور میں فصیح اور دلگیر نے بھی بہ حیثیت مرثیہ گو کے کافی شہرت حاصل کی۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ میر خلیق کے مایۂ ناز فرزند میر انیس نے مرثیہ کو معراج کمال پر پہنچا دیا۔ اور مسدس کو اُردو شاعری کی وقیع ترین صنف بنا دیا جذبات کی صحیح ترجمانی واقعہ نگاری کا کمال تخئیل کی نزاکت۔ تشبیہوں اور استعاروں کا اعتدال۔ سلاست اور روانی۔ فصاحت اور دلاویزی یہ سب چیزیں میر صاحب کے کلام میں کوٹ کوٹ کر بھری ہیں۔ محاکات میں میر انیس کو یدطولیٰ حاصل ہے۔ رزمیہ مضامین وہ نہایت خوبی کے ساتھ نظم کرتے ہیں۔ میر انیس ایک اعلیٰ پایہ کے کردار نگار بھی ہیں۔ ہومر کی طرح ان کے تمام افراد اپنی خصوصیات کے اعتبار سے الگ پہچانے جاتے ہیں۔ "الیلیڈ" میں پرائیم، پیرس، اکلینر وغیرہ کے کردار نہایت خوبی کیساتھ پیش کئے گئے ہیں اور ہر فرد کی نمایاں خصوصیات اُس کو اور تمام افراد سے علیحدہ کر لیتی ہیں۔ یہی کیفیت اُس کے نسائی کرداروں کے بیان میں ہے۔ اس کے برخلاف فردوسی کے افراد قریب قریب سب یکساں معلوم ہوتے ہیں اُسے کردار نگاری میں ملکہ حاصل نہیں ہے۔ سام اور زریاب۔ بہمن اور اسفندیار سب کے سب قریب قریب ایک ہی قسم کے اوصاف سے متصف ہیں۔ یہی حال فردوسی کے نسائی کرداروں کا ہے۔ تہمینہ اور منیژہ کے کرداروں میں کوئی ایسی خاص بات بیان نہیں کی گئی۔ جو ایک کو دوسری سے ممیز کر سکے۔ لیکن کردار نگاری کے اعتبار سے میر انیس کسی طرح ہومر سے کم نہیں ہیں۔ میر صاحب نے جس واقعہ کو بیان کیا ہے۔ اُس میں کردار نگاری کے اصول کو پورے طور پر مدنظر رکھنا مشکل تھا۔ واقعہ کربلا میں جن لوگوں نے حصہ لیا وہ قریب قریب سب ایک ہی قسم کے اوصاف سے متصف تھے۔ سب کے سب حق و صداقت کے علمبردار تھے۔ باطل کے سامنے سر جھکانے کے لئے تیار نہ تھے۔ دنیوی سر بلندی اور جاہ و ثروت

سے انہیں کوئی سروکار نہ تھا۔ خدا کی رضا اور آخرت کی بہتری اُن کے پیش نظر تھی لیکن اس کے باوجود میر صاحب نے اپنے ہر کردار کو اُس کے مخصوص اوصاف کے اعتبار سے ممتاز کر دیا ہے اور ہر فرد کی خصوصیات ایک دوسرے سے بالکل علیحدہ ہیں۔

انیسؔ کے کلام پر بعض حضرات نے چند اعتراضات وارد کئے ہیں جن میں سے کچھ صحیح بھی ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ میر صاحب کے متعدد مراثی میں تحریف ہوئی ہے اس لئے اکثر غلطیوں کے ذمہ دار وہ نہیں قرار دئے جا سکتے۔ دوسرے یہ کہ میر صاحب نے لاکھوں شعر کہے ہیں۔ اُن میں سے بعض میں اگر کچھ خامیاں بھی رہ گئیں تو اس سے اُن کے کمال پر حرف نہیں آتا۔ اُن کے تمام مراثی میں ہمواری نہیں ہے۔ اس کا سبب بھی اُن کی پُرگوئی ہے۔ واقعات کے بیان میں بھی انہوں نے تاریخی صداقت کا پورے طور پر خیال نہیں رکھا ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ وہ مؤرخ نہ تھے۔ شاعر تھے۔ اگر واقعات کو صحت کے ساتھ بیان کرتے تو تاثیر پیدا نہ کر سکتے۔ اور اُن کی تصانیف مذہبی یا تاریخی تصانیف کی حیثیت اختیار کر لیتیں۔ ایک اعتراض میر انیسؔ پر یہ بھی وارد کیا جاتا ہے۔ کہ اُن کے رجالِ داستان خصوصاً اُن کے نسائی کردار بالکل ہندی معلوم ہوتے ہیں۔ حالانکہ صحیح کردار نگاری کے معنی یہ تھے۔ کہ اُن میں اپنے ملکی اور قومی خصائص پائے جاتے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اگر میر انیسؔ عربی طرزِ معاشرت اور عربی رسم و رواج کی ترجمانی صداقت کے ساتھ کرتے تو اُن کو ہرگز اس قدر کامیابی نصیب نہ ہوتی۔ انیسؔ کے کلام سے مستفید و مستفیض ہونے والے ہندی تھے۔ اُن کے قلوب کو متاثر کرنے کے لئے ضروری تھا کہ انیسؔ اپنے رجالِ داستان کو خود سننے والوں کے ماحول۔ ان کی معاشرت اور ان کی ذہنی فضا کی جیتی جاگتی تصویریں بنا کر پیش کرتے۔ اگر یہ نہ ہوتا تو جو سربلندی اور عظمت انہیں آج بہ حیثیت ایک صناع اور شاعر کے حاصل ہے وہ نصیب نہ ہو سکتی۔

اسی دور کے دوسرے باکمال مرثیہ گو میرزا دبیر ہیں۔ آپ خلاقیٔ سخن، زورِ بیان اور بلندیٔ مضامین کے لیئے ممتاز ہیں۔ آپ ندرتِ تشبیہات اور پُرشکوہ الفاظ کے دلدادہ ہیں جس طرح میر انیس زبان کی فصاحت اور حلاوت اور سادگی اور روانی میں اپنا جواب نہیں رکھتے۔ اسی طرح میرزا دبیر الفاظ کے شوکت و جلال اور صنعت اور رنگینی میں بے مثل ہیں۔ میرزا دبیر کی علمیت اُن کے کلام کے حرف حرف سے ٹپکتی ہے اور اکثر جگہ ان کے عالمانہ تبحر نے ان کے کلام میں گرانی پیدا کر دی ہے اور غیر مانوس ترکیبیں اور دور از کار استعارات اور تشبیہات سے اغلاق پیدا ہو گیا ہے۔ لیکن اس کے باوجود اُن کے مستند اور مسلّم الثبوت استاد ہونے میں کسی کو کلام نہیں ہو سکتا۔

میر انیس اور میرزا دبیر کے بعد میر نفیس، سید علی محمد عارف، میر اُنس، میر تعشق، پیارے صاحب رشید اور میرزا محمد جعفر اوج یہ لوگ اعلیٰ پایہ کے مرثیہ گو ہوئے اور گو ان میں سے کسی نے میر انیس اور میرزا دبیر کی سی شہرت حاصل نہیں کی۔ لیکن مرثیہ گوئی کے فن کو بہ آئینِ شایستہ برقرار رکھا۔

مسدس میں اپنے مراثی کے سلسلہ میں ضمنی طور پر میر انیس نے جو متعدد مضامین پر طبع آزمائی کی تھی۔ اُس نے اردو شاعری پر بہت اچھا اثر کیا۔ اور اظہارِ خیال کے فطری اسلوب کو ہماری زبان میں بہت وسعت دے دی۔ حقیقتاً یہ ہے کہ حالی اور آزاد نے جن حقیقی اور فطری جذبات اور واقعات کے بیان کا آغاز کیا اُن کی داغ بیل میر انیس ہی نے ڈالی تھی۔

میر انیس اور میرزا دبیر کے بعد اُردو میں دو تین مسدس اور لیسے لکھے گئے جو ہماری زبان کی شاعری کے لئے مایۂ ناز ہیں۔ اور جن کو مستقل اور لازوال شہرت نصیب ہوئی۔ مولانا حالی کا مسدس "مدّ و جزرِ اسلام" چکبست کا مسدس

"رام چندر جی کا بن باس" اور ڈاکٹر اقبال کا مسدس "شکوہ" یہ تینوں نظمیں اردو زبان کے دورِ جدید میں بہت مقبول اور مشہور ہوئیں ۔

حالی کا مسدس سادگی اور فطری اندازِ بیان کی جان ہے ۔ حالی تشبیہات و استعارات سے کام نہیں لیتے ۔ جو کچھ انہیں کہنا ہے بلا کسی تکلف اور تصنع کے نہایت سادہ سادہ الفاظ میں کہہ جاتے ہیں ۔ اُن کے بیان میں زور اور روانی بہت ہے ۔ اور الفاظ کے در و بست اور کلام کی پختگی سے اُن کے اشعار میں موسیقیت اور دلکشی پیدا ہو گئی ہے اور سوز و گداز حالی کے لفظ لفظ میں موجود ہے ۔ اور اُن کے مسدس کا کوئی بند تاثیر سے خالی نہیں ۔ اُن کے جذبات ولولہ انگیز اور پرجوش ہیں ۔ زبان صاف اور سلیس ہے ۔ حالی نے اپنے مسدس کے لئے بحر ایسی اختیار کی ہے جو بہت رواں اور پُر شور ہے ۔ اور اُس کی مدد سے نظم کی رفتار بہت تیز رہتی ہے ۔ احساس میں زور اور روانی زیادہ ہو گئی ہے ۔ اور ایک قسم کی بے ساختگی پیدا ہو گئی ہے ۔ لیکن حالی کے مسدس میں ہمواری نہیں ہے ۔ اس کے بعض بند بہت پست ہو گئے ہیں خصوصاً جہاں انہوں نے ایک مورخ کے فرائض انجام دیے ہیں ۔ اور واقعات کے بیان میں تاریخی صداقت کا پورے طور پر خیال رکھا ہے ۔ وہاں مسدس بہت بے کیف اور خشک ہو گیا ہے ۔ بعض جگہ عربی ۔ فارسی اور ہندی کے غیر مانوس الفاظ بھی نظم کر گئے ہیں ۔ جن کے سبب سے فصاحت اور بے ساختگی باقی نہیں رہی ہے ۔

دوسرا کامیاب مسدس "رام چندر جی کا بن باس" ہے ۔ پنڈت برج نرائن چکبست کا شمار دورِ جدید کے باکمال شعرا میں ہے ۔ ظاہر ہے کہ چکبست کو انیس کے مراثی سے اپنے مسدس کا خیال پیدا ہوا ۔ اور انہوں نے اسلوبِ بیان میں بھی قدم قدم پہ انیس کا اتباع کیا ہے ۔ اور اس میں

کوئی شک نہیں کہ اپنی اس کوشش میں وہ بہت کامیاب ہو گئے ہیں۔ ان کے بیان میں روانی، ہمواری اور پختگی ہے۔ اور اُن کے لفظ لفظ سے تاثیر ٹپکتی ہے۔

اقبال کو اپنے مشہور مسدس "شکوہ" کا خیال شاید حالی کے مسدس سے پیدا ہُوا۔ لیکن اقبال کے مسدس کے اسلوب بیان پر ہمارے تغزل کے روایتی اسلوب بیان کا اثر نمایاں ہے۔ تشبیہات و استعارات، تمثیلات و تلمیحات سے وہ بے تکلف کام لیتے ہیں۔ لیکن جدت اور تازگی اور ندرت اور شگفتگی اُن کے کلام میں کوٹ کوٹ کر بھری ہے۔ اقبال کا مسدس زور بیان اور جوش اور فراوانیٔ جذبات کا سرچشمہ ہے۔ رنگینی اور لطافت ان کے مسدس کے خاص جوہر ہیں۔ معانی اور مطالب سے لبریز ترکیبیں منفرد اور اضافتیں۔ نادر اور شگفتہ استعارے اس مسدس کی خصوصیات میں داخل ہیں۔ لیکن "شکوہ" کے طرز بیان پر تغزل کا رنگ غالب ہونے کے سبب سے اس کا زور اور جوش کم ہو گیا ہے۔ اس لئے کہ غزل کی زبان اور انداز بیان ہمارے لئے معمولی چیز ہے۔ جس سے ہمارے کان اس قدر مانوس ہو گئے ہیں کہ چاہے کیسے ہی پرجوش مضامین اس اسلوب بیان میں پیش کئے جائیں اُن کا اثر سطحی رہے گا۔ اور اگر جذبات میں کچھ ہیجان اور تموج پیدا ہوگا، تو وہ بھی پُرسکون اور خاموش ہوگا۔ یہی سبب ہے کہ "شکوہ" اور "جواب شکوہ" اتنا ولولہ انگیز اور اتنا گرم اور پُرجوش نہیں ہے جتنا حالی کا مسدس ہے۔

اس کے علاوہ کہیں کہیں جذبات میں پستی بھی آ گئی ہے۔ مثلاً

قہر تو یہ ہے کہ کافر کو ملیں حور و قصور — اور بیچارے مسلماں کو فقط وعدۂ حور

یا

رحمتیں ہیں تری اغیار کے کاشانوں پر — برق گرتی ہے تو بیچارے مسلمانوں پر

یا

بنی اغیار کی اب چاہنے والی دُنیا

یا

بادہ کش غیر ہیں گلشن میں لبِ جو بیٹھے   سُنتے ہیں جام بکف نغمۂ کوکو بیٹھے

اس قسم کی تنگ نظری اُس اعلیٰ اخلاق اور فراخ حوصلگی کے خلاف ہے جس کی تعلیم اسلام نے دی ہے۔ اور جو انسانیت کا زیور ہے۔ اس کا سبب میرے نزدیک یہ ہے۔ کہ اقبال نے اپنی شاعری کے دوسرے اور تیسرے دور میں اُس کا دائرہ بہت محدود کر دیا اور اُن کی شاعری صرف مسلمانوں سے متعلق ہو گئی۔ حالانکہ شاعر کا خطاب تمام بنی نوع انسان سے ہونا چاہیئے۔ اُس کا پیام عالم گیر ہوتا ہے۔ کسی خاص فرقے یا جماعت تک محدود نہیں ہوتا۔ اگر ایسا نہ ہو تو اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوگا۔ کہ شاعر کے جذبات میں وہ رفعت اور بلندی نہ رہے گی۔ جو انسان تو انسان فرشتوں کے لئے بھی باعثِ صد رشک ہو سکتی ہے۔